В. ВСЕВОЛОДСКІЙ
(Гернгроссъ).

ТЕАТРЪ ВЪ РОССІИ

ВЪ ЭПОХУ

ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
1912.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

«Театръ въ Россіи въ эпоху отечественной войны» не болѣе какъ рядъ очерковъ, посвященныхъ разнымъ сторонамъ жизни театра въ Россіи въ промежутокъ времени между 1807 — 1814 г.г. Выхватить годъ изъ исторіи какой бы то ни было отрасли знанія или искусства и дать ему характеристику — задача очень трудная и врядъ ли цѣлесообразная. Потому что каждый моментъ въ исторіи представляетъ собою не болѣе, какъ мостикъ между моментами предшествовавшими и послѣдующими. Исторія русскаго театра въ началѣ XIX ст. не разслѣдована и не написана еще. У каждаго изъ насъ въ памяти только отдѣльные факты, отдѣльныя лица. Однако, данная эпоха въ исторіи нашего театра имѣетъ одну характерную и общую для всей жизни русской черту: это подъемъ національной силы, побѣдившей натискъ Запада.

Не ставя себѣ иной задачи, какъ только очертить и усилить въ памяти рядъ лицъ и фактовъ, группирующихся вокругъ 1812 года въ области театра, мы и пытаемся подчеркнуть побѣду русскаго актера надъ иностраннымъ, до той поры у насъ господствовавшимъ.

Выпуская въ свѣтъ эти очерки, мы считаемъ своей пріятной и счастливой обязанностью принести глубочайшую признательность лицамъ,

оказавшимъ намъ помощь въ собиранiи архивнаго, литературнаго и иллюстративнаго матерiала: В. Я. Адарюкову, А. И. Брауде, Б. К. Веселовскому, П. П. Вейнеру, барону Н. Н. Врангелю, А. М. Карчевскому, С. А. Розанову, В. И. Сантову, Н. Д. Чечулину, П. П. Шенку и многимъ другимъ.

1812-ый годъ, годъ отечественной войны...

Слишкомъ сильнымъ рѣзцомъ коснулся онъ русской жизни для того, чтобы изгладиться въ памяти потомства. Пройдетъ цѣлая вереница столѣтій, а этотъ годъ будетъ горѣть все тѣмъ же яркимъ пламенемъ и возбуждать въ поколѣніяхъ все тѣ же чувства. И чувство глубочайшаго благоговѣнія будетъ первымъ изъ нихъ. Пройдутъ вѣка, а человѣчество по прежнему будетъ живѣйшимъ образомъ интересоваться всѣми лицами, принимавшими то или иное участіе въ исторіи этого года, всѣми мельчайшими фактами, всѣми анекдотическими подробностями. И въ каждую годовщину будутъ вставать изъ могилъ и люди, и событія, и потомство будетъ дѣлать имъ смотръ.

Интересъ человѣчества къ русской жизни въ 1812 году будетъ всегда такъ же многограненъ, какъ и сама жизнь, потому что она вся, безраздѣльно, вся, во всей своей сущности и глубинѣ, тогда проявила себя. Но пульсъ одного изъ звеньевъ жизни бился въ ту пору настолько согласно съ пульсомъ каждаго смежнаго звена, что охарактеризовать русскую жизнь того времени можно очень опредѣленно и красочно. 1812 годъ — символъ.

Могущественно скроенная за сто лѣтъ до того по западному образцу русская жизнь не имѣла своей національной окраски: лишь ничтожные тусклые блики ея виднѣлись порою, чтобы затѣмъ снова уступить мѣсто тонамъ то нѣмецкимъ, то французскимъ. Однако внутренняя, глухая, незамѣтная, но органическая работа кипѣла и тѣмъ сильнѣе, чѣмъ больше ей грозила съ Запада опасность. Насталъ, наконецъ, моментъ величайшаго натиска, который не могъ остаться безотвѣтнымъ и противодѣйствіе оказалось величественнымъ. «Русская народность, подавленная

[illegible] трастію ко всему иноземному, а особливо Французскому, вдругъ [illegible]нула самымъ яркимъ и великолѣпнымъ огнемъ, пишетъ одинъ изъ [illegible]ременниковъ. [1] Русскіе увидѣли противъ себя всю Европу съ оружіемъ въ рукахъ, и справедливое негодованіе возвратило ихъ къ чувствамъ національной силы, самосознанію и самобытности. Все взволновалось, закипѣло Русскою местью противу пришельцевъ, — и съ этой грозной минуты народныхъ несчастій начинается новая эра Русской славы, величія и народности».

1812 годъ — символъ огромнаго подъема національнаго духа во всѣхъ областяхъ русской жизни вообще, и въ театрѣ въ частности.

Дѣйствительно, какія теченія ни господствовали бы въ искусствѣ въ каждый данный моментъ, какъ оно ни стремилось бы уйти отъ реальной жизни въ условную, оно всетаки всегда будетъ отражать на себѣ соціальный моментъ страны и никогда не будетъ вполнѣ чуждо публицистики. А театръ тѣмъ болѣе, потому что здѣсь авторъ и актеръ, воспитанные современнымъ общественнымъ теченіемъ, волей неволей проявляютъ его въ своемъ творчествѣ и бросая живое, прочувствованное и продуманное слово въ публику, тѣмъ самымъ возвращаютъ обществу въ новомъ преломленіи его же чувства и мысли. И то, что было до тѣхъ поръ безсознательнымъ, сознаётся, становится выпуклымъ; и обмѣнъ идетъ дальше и сильнѣе.

Политическая жизнь 1812 и ближайшихъ къ нему годовъ ознаменована вторженіемъ французовъ въ самое сердце русской земли и, затѣмъ, изгнаніемъ ихъ по ту сторону границы и побѣдой надъ ними. Такъ и жизнь театра того времени въ Россіи ознаменована вторженіемъ и торжествомъ французскаго искусства и французскихъ актеровъ до полнаго господства надъ всеобщимъ вкусомъ, и, затѣмъ, фактическимъ изгнаніемъ ихъ и художественной и моральной побѣдой надъ ними русскаго искусства въ лицѣ его лучшихъ представителей.

Но и въ театрѣ главную роль сыграли не административныя мѣропріятія и не философско-художественное пониманіе искусства, а опять таки бытъ. Поэтому то именно бытовая сторона театра въ Россіи въ 1812 году и интересна.

Однако, театръ, какъ стройная организованная единица общественной и художественной жизни, стоитъ во главѣ цѣлаго ряда болѣе и менѣе художественныхъ явленій. Поэтому, прежде чѣмъ говорить о театрѣ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, окинемъ бѣглымъ взоромъ всю вереницу развлеченій и зрѣлищъ, которыя заполняли досугъ современниковъ отечественной войны и удовлетворяли ихъ сценическіе запросы.

I.

Среди всѣхъ развлеченій эпохи отечественной войны наиболѣе объединяющими всѣ слои общества были знаменитыя гулянія, гулянія съ ихъ нарядными кавалькадами, экипажами, ледяными горами, качелями, каруселями, «вокcалами», балаганами, театрами и т. д., и т. д. Устраивались они обыкновенно: на масляницѣ, на Пасху, 1-го мая, въ дни храмовыхъ праздниковъ и нѣкоторые другіе дни, и представляютъ собою цѣлую эпоху въ русской жизни. Вотъ, напримѣръ, пасхальныя гулянія подъ Новинскимъ или подъ Дѣвичьимъ. Экипажей и кавалькадъ не сосчитать; передъ гуляющими мчится какая-то «голубая карета съ позолоченными колесами и рессорами, соловыя лошади съ широкими проточинами и съ гривами по колѣна, въ бархатной пунцовой съ золотымъ наборомъ сбруѣ. Коренные, какъ львы, развязаны на позолоченныхъ цѣпяхъ, подручная на курбетахъ...». Далѣе, торжественно слѣдуютъ кавалькады и среди нихъ самая красивая на всю Москву лошадь старушка Бетси... Народу — бездна. [2]

Или знаменитыя гулянья 1 мая въ Сокольникахъ. Сколько здѣсь народу, беззаботной, разгульной веселости, шуму, гаму, музыки, пѣсенъ, плясокъ и проч.; сколько старинныхъ костюмовъ, богатыхъ палатокъ, украшенныхъ спеціально присланными сюда турецкими и персидскими коврами съ накрытыми столами для роскошной трапезы, гдѣ забирающаяся заблаговременно публика обѣдала и пила чай подъ музыку собственныхъ оркестровъ. А рядомъ съ ними другія палатки, чуть прикрытыя сверху тряпками съ единственнымъ украшеніемъ — дымящимся самоваромъ и простымъ пастушьимъ рожкомъ для аккомпанимента поющимъ и пляшущимъ поклонникамъ Вакха. Сколько здѣсь щегольскихъ модныхъ каретъ и древнихъ прадѣдовскихъ колымагъ и рыдвановъ, блестящей

упряжи и веревочной сбруи, прекрасныхъ лошадей и претощихъ клячъ, прелестнѣйшихъ кавалькадъ и прежалкихъ Донъ-Кишотовъ на прежалчайшихъ Россинантахъ. И вотъ, вдругъ раздается по толпѣ радостный крикъ: ѣдетъ, ѣдетъ! и показывается огромная кавалькада съ графомъ Орловымъ во главѣ. Онъ въ парадномъ мундирѣ, весь въ орденахъ; азіатская сбруя, сѣдло, мундштукъ и чепракъ на его фаворитномъ конѣ «Свирѣпомъ» залиты золотомъ и украшены драгоцѣнными камнями. Этотъ графъ Орловъ пріѣзжалъ всегда на гулянья веселиться вмѣстѣ съ народомъ; всѣ знали, что съ его пріѣздомъ начнутся роскошныя и любимыя увеселенія — скачки, бѣга, цыганскія пѣсни и пляски и проч. и проч., почему его всегда ждали съ нетерпѣніемъ и радовались его прибытію.

Сперва начинались скачки.

Послѣ нихъ передъ бесѣдкой гр. Орлова пѣли и плясали цыгане, тѣ самые цыгане, которыхъ онъ затѣмъ отпустилъ на волю, послѣ чего мужской персоналъ въ 1812 году даже принималъ участіе въ ополченіи, поступая въ гусары и уланы. [3] Среди этихъ цыганъ, пишетъ современникъ, [4] «одинъ немолодой, необычайной толщины, плясалъ въ бѣломъ кафтанѣ съ золотыми позументами и замѣтно отличался отъ другихъ. Оттого ли, что онъ богатымъ костюмомъ своимъ обращалъ на на себя болѣе вниманія, чѣмъ другіе, или точно былъ мастеръ своего дѣла, только этотъ толстякъ показался мнѣ чрезвычайно искуснымъ даже краснорѣчивымъ въ своихъ тѣлодвиженіяхъ. Онъ какъ-будто и не плясалъ, а такъ просто, стоя на мѣстѣ, пошевеливалъ плечами, повертывая въ рукахъ шляпу, изрѣдка пригикивая и притоптывая по временамъ ногою, а между тѣмъ выходило прекрасно: ловко, живо и благородно». Наши цыгане производили огромное впечатлѣніе особенно на иностранцевъ. Ихъ поражалъ ихъ странный живописный нарядъ, а главнымъ образомъ ихъ пляска, [5] «въ которой они отстегиваютъ свое покрывало, и дѣлаютъ имъ разныя фигуры, какъ въ танцѣ шали; пляска вольная, прихотливая, живописная, сопровождаемая хоровымъ пѣніемъ, полнымъ оригинальной гармоніи; особенно странный эффектъ придаетъ ей брянчаніе бахромы покрывала, которое они вертятъ надъ головами».

На слѣдующій день хозяевами гулянья бывали купцы, разъѣзжавшіе въ богатыхъ кафтанахъ и щеголявшіе своими женами и дочерьми въ парчевыхъ и бархатныхъ душегрѣйкахъ, подбитыхъ дорогимъ мѣхомъ, штофныхъ сарафанахъ съ золотыми галунами и золотыми пуговицами, нерѣдко въ дорогихъ кокошникахъ. [6]

Соотвѣтственно майскому гулянію въ Сокольникахъ, въ Петербургѣ устраивалось Екатерингофское гуляніе, съ тою разницею, что оно было значительно проще, бѣднѣе и скучнѣе.

Центромъ увеселеній здѣсь бывалъ «воксалъ» въ мавританскомъ вкусѣ, съ огромной ротондой, къ которой примыкали съ двухъ сторонъ два павильона; куполъ ротонды былъ голубой съ золотыми полосами, на высокомъ шпилѣ красовался флагъ. Въ ротондѣ помѣщалась круглая зала для лѣтнихъ баловъ и концертовъ, для музыкантовъ имѣлись спеціальные хоры; [7] воксалъ этотъ былъ очень тѣсенъ и, видимо, жара и духота отваживали публику отъ посѣщенія. Вслѣдствіе этого, со временемъ его перестроили. [8]

Главную массу публики привлекалъ, однако, не воксалъ, а трактиры. Вмѣсто московскихъ цыганъ здѣсь можно было услышать исполненіе «знаменитымъ Хруновымъ» подъ балалайку пѣсни «Барыня, барыня». Онъ исполнялъ ее «съ припѣвами, какъ видно собственнаго сочиненія и такими оригинальными приговорками, что невольно заставлялъ внимательно себя слушать. Сначала игралъ и пѣлъ онъ довольно тихо, но по мѣрѣ того, какъ входилъ «въ пассію», игра его, пѣніе и поговорки становились все бойчѣе и бойчѣе, такъ что, подъ конецъ, онъ, вскочивъ съ креселъ, начиналъ сперва притоптывать ногою въ кадансъ и потомъ, постепенно оживляясь, какъ шаманъ, пускался изо всей мочи въ плясъ, приговаривая на виршахъ всякій вздоръ о себѣ и о другихъ». [9]

Эти гулянья сопровождались всегда всевозможными зрѣлищами — напримѣръ, кулачнымъ, гусинымъ и пѣтушьимъ боями, жестокими и отвратительными, но любимыми народомъ. Тутъ же, обыкновенно, выстраивались и балаганы, гдѣ показывались всевозможныя представленія и монстры: бывали здѣсь, напримѣръ, «американцы», которыхъ балаганщики, наложивъ чернымъ воскомъ, называли Гуронскими дикарями и заставляли глотать какую-то мерзость, и красавцы о трехъ рукахъ и т. п. [10] Еще большій просторъ подобнымъ зрѣлищамъ гостепріимно открывали у себя ярмарки. Здѣсь бывали и воксалы, и театры, и балаганы, и лотереи и т. д. и т. д.

Для ярмарокъ, какъ и теперь, избирались большія площади; «воксалъ» устраивался въ какомъ-нибудь саду, куда въ день празднества платили за входъ. «Галдарея», какъ еще говорили тогда, бывала, обыкновенно преогромная, и наскоро сбитая изъ досокъ. Изнутри ее драпировали выбѣленною холстиной и украшали пребольшущею жестяною люстрой; въ окнахъ ставили шандалы. «Тутъ довершались побѣды красоты; статуи, кои какъ вкопанныя сидѣли на ярмаркѣ, здѣсь одушевля-

ли, приходили въ сильное движеніе, при блескѣ сальныхъ свѣчъ и звукахъ громкой музыки».[11]

Въ другомъ изъ балагановъ на всякой ярмаркѣ, бывала, обыкновенно, лотерея, гдѣ пробросавъ нѣсколько разъ костьми за убитую синюю бумажку получали либо фунтъ пудры, либо наперникъ въ два гроша, либо роговой гребень. И здѣсь же кукольныя комедіи, медвѣди на привязи, верблюды, обезьяны и скоморохи, о которыхъ писалъ еще Олеарій. «Изъ всѣхъ сихъ забавъ мнѣ случилось зайти на одну кукольную комедію, пишетъ кн. *И. М.* Долгорукій.[12] Гудочникъ пищитъ на скрипкѣ; содержатель, выпуская куколъ, ведетъ за нихъ разговоръ, наполненный чепухи. Куклы между тѣмъ щелкаютъ лбами, а зрители хохочутъ и очень счастливы». И тутъ же огромный лубочный манежъ, въ которомъ какіе-нибудь заѣзжіе цирковые актеры съ отмѣннымъ искусствомъ волтижируютъ на лошадяхъ. «Кто, пріѣхавъ на ярмарку, откажетъ себѣ въ удовольствіи отправиться туда», — и потому манежъ наполнялся, какъ храмъ Таліи и Терпсихоры.

Въ 1812 году по Россіи, начиная со столицъ и кончая провинціальными ярмарками, ѣздила знаменитая «компанія Г. Роббе». Въ Москвѣ она давала представленія въ Нескучномъ саду, причемъ въ манежѣ тогда мѣста ложъ и креселъ были даже нарочито, «для большаго удобства и спокойствія» перестроены. Цѣны мѣстамъ были 2 руб., 1 руб. и 50 коп. Вотъ примѣрная ихъ программа.[13]

1. Молодой Американецъ будетъ волтижировать и показывать искуство свое.

2. Г. Транже покажетъ равномѣрнымъ образомъ искуство свое.

3. Г-жа Роббе, бывшая мамзель Хіарини, покажетъ искуство свое.

4. Молодой Роббе будетъ скакать тромпелино чрезъ шесть человѣкъ и чрезъ шесть лошадей.

5. Компанія будетъ дѣлать разные сальтомортальные воздушные скачки взадъ и впередъ.

Очевидецъ ихъ представленій на Макарьевской ярмаркѣ, писалъ о нихъ.[14]

«Скачки ихъ чрезвычайны, непривычные глаза безъ страха не могли бы на нихъ смотрѣть. Кажется, что на каждой минутѣ смерть или увѣчье готово. Удивительно, до какой степени тѣло человѣческое гибко и можетъ себя ломать въ различныхъ смыслахъ. Для сердца еще удивительнѣе то, что есть въ мірѣ люди, только или бѣдные, или праздные, что принуждены прибѣгать къ сему средству пропитанія. Лошади ихъ не меньше людей пріучены. Они такъ внимательны къ голосу сво-

ихъ всадниковъ, что безошибочно повинуются всякому ихъ знаку или движенію.

Всѣ тѣ, кои видѣли прежде г-жу Кіарини, соглашаются въ томъ, что подобной ей нѣтъ въ искусствѣ равновѣсія на лошади». Отвѣчая современному общественному настроенію, послѣ скачковъ, ѣзды и волтижировки они разыгрывали воинственныя пантомины. Сохранилось либретто одной изъ нихъ, подъ названіемъ «Баталія генерала Мольборуга».

1. Генералъ Мольборугъ ѣдетъ со своею свитою прогуливаться.

2. Одинъ трубачъ, прибывъ съ письмомъ увѣдомляетъ о войнѣ.

3. Войско генерала Атверзера маршируетъ на то мѣсто.

4. Антре генерала Атверзера, который свое войско осматриваетъ и отдаетъ приказъ.

5. Генералъ Мольборугъ идетъ съ своею кавалеріею на то мѣсто воевать.

6. Войско генерала Атверзера маршируетъ на крѣпость.

7. Генералъ Мольборугъ атакуетъ съ своею кавалеріею крѣпость и баталія начинается.

8. Послѣ баталіи идетъ маркитантъ убирать тѣла съ мѣста сраженія.

9. Генералъ Мольборугъ и генералъ Атверзеръ требуютъ другъ друга для сраженія на пики, и генералъ Мольборугъ остается убитъ на мѣстѣ сраженія.

10. Генералъ Атверзеръ устанавливаетъ погребенье для Мольборуга съ музыкою и со всею военною церемоніею.[15]

Образцомъ народныхъ увеселеній являлись также солдаты-пѣсенники со своимъ народнымъ, національнымъ искусствомъ. Бывало «весело, съ плутовскимъ смѣхомъ, разлитымъ по всему лицу, по временамъ слегка подергивая плечами, заливается истый солдатскій запѣвало звонкимъ, высокимъ тенорком и съ полнымъ, совершенно искреннимъ самодовольствіемъ мѣтко подчеркиваетъ знаменательнѣйшія слова юмористическаго текста пѣсни, перѣдко собственной его импровизаціи. Иногда, весь углубившись въ свое дѣло, выкидываетъ онъ удивительныя колѣнца, добираясь полнозвучной фистулой даже до самыхъ почти предѣловъ высокаго сопрано. Но, не однимъ только голосомъ, не одною только мимикою работаетъ удалой запѣвало: все тѣло его, всѣ его члены въ непрерывномъ движеніи. Одною рукою потрясываетъ онъ звонкіе бубны, другою извлекаетъ разнородные звуки изъ нихъ: то, обмусливъ слегка большой палецъ, третъ имъ поверхность своего инструмента, и таинственный гулъ летитъ по воздуху; то бойко ударяетъ и постукиваетъ

по бубнамъ обратною стороною руки, и свѣтлые барабанные звуки раздаются далеко. А между тѣмъ, живо перевертываясь гибкимъ тѣломъ во всѣ стороны, выдѣлываетъ онъ ногами всевозможныя и даже невозможныя балетныя эволюціи, начиная отъ умѣреннаго, плавнаго поплясыванія до самаго вакхическаго плетенія и выбрасыванія колѣнцъ настоящаго залихватскаго русскаго трепака». [16]

Таковъ былъ ассортиментъ народныхъ праздничныхъ и ярмарочныхъ гуляній.

Интеллигентное по преимуществу и знатное общество веселилось по своему.

Житейскій день начинался тогда рано. Съ интимными визитами нерѣдко являлись въ 10 часовъ утра, а «штатсъ-визиты» отдавались съ полудня и не позже двухъ часовъ, завтракали въ 11 — 12, а обѣдали въ большинствѣ домовъ въ 3. Экстренные обѣды, по случаю ли именинъ, рожденія и т. п. назначались въ пять часовъ. На вечера aux jours fixes съѣзжались съ семи часовъ, а балы открывались въ 9. Утренніе спектакли въ театрахъ начинались въ 12, а вечерніе въ 5 — 6, концерты въ 6½, а публичные маскарады въ 9½. Частная жизнь у мѣщанъ и у купечества шла на часъ на два впередъ, а у высшаго общества на столько же времени, по сравненію съ приведеннымъ выше распредѣленіемъ, запаздывала.

Рѣдкій обѣдъ, особенно, если онъ былъ съ приглашенными или по какому-нибудь торжественному случаю, обходился безъ дивертисмента. Въ виду политическихъ событій, первый тостъ въ эту пору вездѣ провозглашался за Государя Императора, потомъ пили здоровіе почетныхъ гостей, виновниковъ торжества, хозяевъ дома, гостей вообще и т. д. и т. д. Кто-нибудь изъ друзей дома или изъ модныхъ салонныхъ поэтовъ произносилъ всегда соотвѣтствующую случаю «импровизацію» въ стихахъ, далѣе слѣдовали куплеты или кантата, исполнявшаяся, обыкновенно, хоромъ пѣвчихъ. Завсегдатаи подобныхъ обѣдовъ — артисты пѣли затѣмъ соло или на нѣсколько голосовъ нѣмецкіе, италіанскіе, французскіе или русскіе романсы и пѣсни; съ двѣнадцатаго года здѣсь имѣли мѣсто всегда анти-наполеоновскія пѣсни Теодора Кёрнера, положенныя на музыку Карломъ Маріею фонъ-Веберомъ; refrain всегда подхватывался всѣми присутствовавшими. Русскіе романсы пѣлись подъ гитару и, большей частью, хоромъ; затѣмъ появлялся какой-нибудь дворовый, одѣтый казачкомъ, и здѣсь же залихватски отплясывалъ трепака.

На jours fixes'ахъ общество, обыкновенно, разбивалось на группы: одни сидѣли и судачили, другіе играли въ карты, а молодежь проводила

время за музыкой, игрою въ дурачки или фофаны и въ фанты. Иногда кто-нибудь изъ пожилыхъ дамъ садился за флигель — piano à queue — наигрывалъ какой-нибудь танецъ; ремесленныхъ таперовъ тогда еще не было. Танцы состояли изъ матрадура, гавота, экосеза, альманды (т. е. тихаго и плавнаго вальса) и англеза (нѣчто въ родѣ котильона), кадрилей и польскихъ. Разъѣзжались, обыкновенно, не позже 12-ти. Балы отъ jours fixes'овъ отличались, по преимуществу, внѣшностью: залъ роскошно иллюминовался и декорировался гирляндами; музыка бывала оркестровая; костюмы строго отвѣчали этикету. Танцы были основаніемъ баловъ; танцовали съ сознаніемъ, что «танцы — искусство естественно позироваться»; танцовали граціозно, con amore, съ увлеченіемъ. «Стройно, въ истинно-художественномъ порядкѣ и ансамблѣ сходились, перевивались и расходились пары; не было путанія въ начинаніи и окончаніи фигуръ; не сталкивались безобразно другъ съ другомъ, не оттантывали ногъ у дамъ и пр. и пр. Еще великолѣпнѣе и привлекательнѣе представлялись маскарадные балы. Тутъ являлись заранѣе и тщательно подготовленныя кадрили (не нынѣшнія, конечно, contredanses françaises) въ 4 или 8 паръ, или въ аллегорическихъ эмблемахъ (напр. четыре возраста, четыре времени года, изящныя искусства и т. д.), или въ національныхъ одеждахъ (русскіе бояре, швейцарцы, неаполитанцы, шотландцы, англійскіе матросы, дикіе американцы и т. д.), или въ историческихъ костюмахъ (древняго рыцарства à la Henri IV; à la Louis XIV и т. д.). Смотря по характеру костюмовъ, были также особенно придуманы не только музыка, но и туры и па. Приготовленіемъ такихъ кадрилей занимались долгое время, серьезно и съ любовію. Являлись иногда и юмористическія маски, напримѣръ, Донъ-Кихотъ на его боевой клячѣ «Розинантѣ»; «Schneider-Cacadu», сидящій за работою на подвижномъ столѣ; чортъ, несущій на спинѣ корзину, въ которой сидитъ вѣдьма, гадающая на картахъ и т. п.» [17]

Публичные маскарады, устраиваемые въ казенномъ театрѣ, всегда имѣли въ ту пору «оркестры, составленные изъ инструментальной и роговой музыкъ и хоръ пѣвчихъ, который пѣлъ Польскіе Г. Керцелія и О. А. Козловскаго». [18]

Интересный маскарадъ бывалъ въ Москвѣ въ домѣ Всеволожскихъ подъ новый годъ. До насъ дошло описаніе такого маскарада, даннаго 31 декабря въ канунъ знаменательнаго 1812 года, сдѣланное одною актрисой Московскаго французскаго театра, Луизой Фюзи. [19] «Собираться назначено было въ восемь часовъ, а въ полночь снимать маски. Слѣдовательно, надлежало не терять времени, потому что трудно прибрать

такой нарядъ, чтобы васъ не узнали въ обществѣ, гдѣ всѣ другъ друга знаютъ. Я сговорилась съ однимъ общимъ знакомымъ, человѣкомъ необыкновенно умнымъ подъ маскою: мы положили, какъ скоро одного изъ насъ узнаютъ, тотчасъ скрыться и перемѣнить костюмы въ уборной.

Сначала мы нарядились, я разнощицею пѣсенъ, а онъ паяцомъ: онъ долженъ былъ предлагать и выхвалять мой товаръ. Недѣли двѣ ломали мы себѣ вдвоемъ голову, чтобы припомнить отрывки народныхъ пѣсенъ, старые водевильные куплеты, которые могли бы приложиться къ гостямъ. Все это было написано на щегольскихъ листочкахъ почтовой бумаги, и на каждомъ сверткѣ надписано имя того или той, кому онъ назначался; всѣ карманы моего зеленаго фартука были набиты такими свертками. Мы взобрались на большой столъ, и тутъ учредили свою лавку; товарищъ мой исполнялъ свое дѣло съ необыкновеннымъ искусствомъ. Между пѣснями и куплетами были нѣкоторые, очень удачно подобранные. Этотъ маскарадъ имѣлъ громадный успѣхъ; между тѣмъ, какъ всѣ среди громкаго смѣху перечитывали доставшіеся имъ стихи, мы скрылись и перемѣнили костюмъ. Въ полночь всѣ сняли маски, и дружески обнялись, желая другъ другу счастливаго года, и такого же удовольствія на будущее 31 декабря.

Когда я возвращалась домой, уже свѣтало. Не знаю почему, я задумалась надъ начавшимся 1812 годомъ. Ничто еще не возвѣщало бѣдствій, которыя онъ намъ готовилъ; мы разошлись счастливые и веселые, а между тѣмъ перелистывая теперь памятную книжку, я нахожу слѣдующія слова, записанныя по возвращеніи изъ маскарада: «отчего этотъ 1812 годъ занимаетъ меня болѣе всѣхъ своихъ предшественниковъ. Отчего я чувствую какую то странную потребность запечатлѣть его въ своей памяти. — Счастіе скоротечно; не должно полагаться на его прочность. Увидимъ, до 1813 года». — Быть можетъ случайная, однако очень интересная деталь современнаго настроенія.

Но самымъ знаменитымъ маскараднымъ зрѣлищемъ, которое, какъ говорили современники, останется «памятникомъ въ лѣтописяхъ Москвы», была карусель 1811 года, устроенная по образу каруселей Екатерининскихъ временъ. На обширной равнинѣ, противъ нынѣшняго Александровскаго Дворца и Сада Нескучнаго, построенъ былъ великолѣпный и огромный амфитеатръ съ галлереями и ложами для 5.000 человѣкъ, въ окружности до 250 саженъ. Въ назначенные дни, зрители, почти изъ однихъ дворянъ, и по билетамъ, наполняли амфитеатръ; а кругомъ его стеченіе народа бывало до 30.000 человѣкъ. По первому сигналу, главныя ворота въ циркѣ отворялись и рыцарскія кадрили, каждая съ осо-

бенною своею музыкою, выѣзжали изъ ближайшаго двора, и въ виду народа, восхищавшагося такимъ необычайнымъ зрѣлищемъ, приближались къ воротамъ. Всѣ рыцари, составлявшіе кадрили, были верхами на лошадяхъ рѣдкой красоты, съ богатыми чепраками. Одежда ихъ поражала зрителей своимъ вкусомъ и великолѣпіемъ. Почти на всѣхъ блистали драгоцѣнные камни. Проѣхавши нѣсколько разъ кругомъ у ложъ и галлерей, рыцари производили свои турниры съ копьями, на всемъ быстрѣйшемъ скаку попадали въ цѣль и повѣшенныя небольшія кольца. Много было и другихъ эволюцій, совершаемыхъ съ необыкновеннымъ искусствомъ. Въ этомъ особенно отличались: Всеволодъ Андреевичъ Всеволожскій и Алексѣй Михайловичъ Пушкинъ. При кадрилѣ Всеволожскаго былъ хоръ музыкантовъ, едва ли не первый тогда въ Россіи. Его сравнивали даже съ оркестромъ К. Эстергази, въ Вѣнѣ, гдѣ великій Гайднъ былъ капельмейстеромъ. Хоромъ Всеволожскаго управлялъ знаменитый Маурeръ-отецъ. Правила каруселей были заимствованы изъ историческихъ свѣдѣній временъ Людовика XIV, Короля Французскаго, при которомъ онѣ были любимымъ занятіемъ высшаго дворянства.

Устройство московскихъ каруселей было произведено, съ Высочайшаго соизволенія, Генераломъ отъ Кавалеріи Степаномъ Степановичемъ Апраксинымъ. Объ устройствахъ и правилахъ онъ первый подалъ мысль, а потому супруга его, Статсъ-Дама Екатерина Владиміровна, избрана была для раздачи отличившимся рыцарямъ приличныхъ призовъ, при звукѣ трубъ и литавръ. Они, подъѣзжая къ ложѣ г-жи Апраксиной, салютовали своими копьями и получали изъ рукъ ея назначенные призы.[20]

По окончаніи турнировъ публика отправлялась для гулянья въ ближайшій садъ.

На ряду съ jours fixes'ами, балами и маскарадами во многихъ домахъ вечера посвящали музыкѣ, которою тогдашнее общество занималось очень охотно: интересъ сосредоточивался, конечно, на музыкѣ иностранной. Однако, наша тогдашняя публика еще мало освоилась съ инструментальной музыкой и была слабо подготовлена къ тому, чтобы понимать и переварить серьезную музыку. «Галантный», какъ тогда выражались, т. е. легкій, салонный стиль, передаваемый «звуками унылыхъ клавикордовъ», въ сочиненіяхъ лирическаго характера былъ гораздо ближе обществу того времени.

Романсы почти всѣ безъ исключенія вертѣлись на среднихъ вѣкахъ, на влюбленныхъ рыцаряхъ, на дѣвахъ сердца, на прекрасныхъ затворницахъ; то это былъ «Рыцарь, отправляющійся въ святую землю», то «Часовой, опершись на копье», то «Трубадуръ съ мечемъ за поясомъ,

и арфой за плечами» и т. п. [21] и къ этому присоединялось небольшое количество русскихъ народныхъ пѣсенъ въ аранжировкѣ Кавоса, Кашина и др.

Въ рѣдкомъ мало-мальски зажиточномъ домѣ тогда не брали уроковъ пѣнія или на клавикордахъ. Надо, однако, замѣтить, что преподавателей сольнаго пѣнія, а хорошихъ тѣмъ паче, было очень мало и что уроки тогда стоили очень дорого — не дешевле 10 руб. за урокъ. Лучшими преподавателями пѣнія были К. Кавосъ, Давыдовъ и нѣкто Джуліани [22] въ Петербургѣ и кастратъ Мускети [23] въ Москвѣ, фортепіано здѣсь преподавалъ знаменитый Фильдъ.

Многіе вельможи и богачи содержали при своихъ домахъ даже цѣлые хоры и оркестры, впрочемъ, исключительно для своихъ домашнихъ празднествъ и концертовъ.

Регулярно музыкальные вечера устраивались: въ Москвѣ у К. А. Муромцовой, на Пречистенкѣ у Н. А. Всеволожскаго и др., а въ Петербургѣ — у Ѳ. П. Львова, графовъ Віельгорскихъ, А. Д. Улыбышева И. Ф. Ласковскаго и др.

На музыкальныхъ вечерахъ въ частныхъ домахъ выступали всѣ лучшіе и любимые актеры и актрисы, они играли квартеты, на клавикордахъ и пѣли романсы. Здѣсь распѣвались аріи и дуэты изъ модныхъ оперъ, но еще больше романсы на русскомъ и французскомъ, рѣже на нѣмецкомъ языкахъ, хотя — а быть можетъ даже именно и потому что — жанръ послѣднихъ выказывалъ болѣе серьезную и болѣе художественную музыку. Изъ авторовъ русскихъ романсовъ преимущественно распространены были графъ М. Віельгорскій, К. Кавосъ, А. и Н. Титовы, Романусъ, Кашинъ, Козловскій, Сапіенцы; изъ французовъ — Louise Pouget и Aug. Panseron; изъ серьезныхъ авторовъ: Mozart, Hiller, Carl-Maria von Weber, Reichardt, Romberg и др.

Одна изъ постоянныхъ участницъ подобныхъ домашнихъ концертовъ въ Москвѣ, французская актриса Фюзи записала въ своихъ мемуарахъ очень интересную характеристику ихъ. [24]

«Я привезла съ собою изъ Парижа множество новыхъ піесъ, которыя имѣли огромный успѣхъ въ Петербургѣ и, слѣдовательно, не могли не имѣть успѣха и въ Москвѣ; мнѣ прислали знаменитый романсъ «Іосифа»; не умѣю сказать, какой энтузіазмъ онъ возбудилъ въ Московскомъ обществѣ, равно какъ романсъ «Горнаго выселенца» Шатобріана, къ которому господинъ Ефимовичъ сочинилъ для меня простенькую, но трогательную мелодію, превосходно принаровленную къ словамъ. Я скоро стала модною пѣвицею для вечеровъ: всѣ романсы, которые я

пѣла, производили фуроръ и писались и рисовались во всѣхъ альбомахъ». И здѣсь же она даетъ объясненіе такому успѣху. «Съ тѣхъ поръ, какъ голосъ мой утратилъ свою обширность, я преимущественно старалась совершенствовать среднія ноты, и выкупать недостатокъ матеріальныхъ средствъ выраженіемъ пѣнія. Выраженіе въ музыкѣ всего болѣе дѣйствуетъ на массу слушателей, и не требуетъ для оцѣнки своей глубокихъ свѣдѣній въ искусствѣ. Отъ романса требуютъ только занимательныхъ словъ, простенькой и соотвѣтствующей содержанію мелодіи,— главное — выразительнаго ея исполненія».[25]

Что же касается публичныхъ концертовъ того времени, то во главѣ ихъ стояли концерты Филармоническаго Общества. Это послѣднее было основано еще въ 1802 году, по преимуществу стараніями богатаго графа Ю. Віельгорскаго, музыкантами, составлявшими придворную Его Величества «капель», по примѣру Вѣны, Берлина и другихъ западныхъ городовъ. Въ основаніи общества лежала пенсіонная касса и членскіе взносы; общество давало ежегодно два концерта, на которыхъ исполнялась самая серьезная въ то время музыка; наиболѣе распространенной была ораторія Гайдна «Сотвореніе міра».[26]

Сезономъ публичныхъ концертовъ былъ великій постъ и рождественскія святки.[27] Въ Петербургѣ концерты давались, главнымъ образомъ, въ залѣ Филармоническаго Общества, помѣщавшейся у Казанскаго моста, въ домѣ Кусовникова, подъ № 44.

Среди концертирующихъ, обыкновенно, встрѣчаются имена лучшихъ музыкантовъ Придворнаго оркестра или же мѣстные популярные піанисты. Изъ пріѣзжихъ концертировала, напримѣръ, Великимъ постомъ, въ Петербургѣ нѣкая г-жа Барбери Ферлендисъ, о которой объявленіе въ «Вѣдомостяхъ» гласило: 28 марта состоится «концертъ прибывшихъ за нѣсколько времени въ сію столицу г-жи Барбери Ферлендисъ, Италіанской пѣвицы съ мужемъ своимъ, Александромъ Ферлендисомъ младшимъ, объ отличныхъ талантахъ коихъ многократно уже упоминаемо было въ Парижскихъ журналахъ, когда Г-жа Ферлендисъ въ теченіи 3 лѣтъ на Парижскомъ театрѣ была первою актрисою: а равно и въ Варшавскихъ, Виленскихъ и Рижскихъ журналахъ объявляемо было, что Г-жа Ферлендисъ имѣетъ совершенно необыкновенный голосъ, называемый по италіанскому контро-альтомъ, весьма подобный звуку віолончели, и что она играла разныя Италіанскія піэсы съ достойнымъ ея таланта успѣхомъ и давала въ Вильнѣ концерты въ пользу бѣдныхъ. Но въ С.-Петербургѣ голосъ ея вовсе неизвѣстенъ былъ». Концерты Филармоническаго Общества состоялись въ 1812 г. 8 Апрѣля и 22 Де-

кабря, причемъ на нихъ исполнялисьораторіи: Вильгельма Теппера, фонъ Фергузона и Гайдна «Сотвореніе міра». Въ публичныхъ концертахъ исполнялись произведенія: Чимароза, Паизіелло, Ромберга, Стейбельта, Дюссека, Фильда и др.

Свѣдѣнія о Московскихъ концертахъ гораздо полнѣе, такъ какъ сохранились подробныя программы каждаго изъ нихъ. Устраивались они или въ театрѣ или въ залѣ Танцовальнаго клуба. Не будучи съорганизованы въ какое бы то ни было общество, московскіе музыканты давали все-таки въ свою пользу ежегодно большой концертъ при участіи лучшихъ Московскихъ силъ оркестра и хора. Концертировалъ кромѣ того цѣлый рядъ лучшихъ и наиболѣе популярныхъ музыкантовъ и пѣвцовъ. Въ концертахъ выступалъ также оркестръ роговой музыки.

Среди исполнявшихся авторовъ и произведеній мы видимъ ораторіи: Гайдна «Сотвореніе міра» и «Четыре времени года», симфоніи Бетховена; аріи и увертюры изъ оперъ соч. Керубини, Моцарта, Стейбельта, Кавоса и др.; концерты и музыкальныя піесы соч. того же Моцарта, Мегюля, Маурера, Жуліани, Маркези, Чимароза, Козловскаго, Геслера, Николини, Морини, Цингарелли, Стейбельта, Ромберга, Дюссека и т. д. и т. д. Исполнялись и русскія пѣсни: «Ѣхалъ казакъ за Дунай», «При долинушкѣ стояла», «Во полѣ береза стояла», «Вспомни, вспомни моя любезная», «Чернобровый, черноглазый» и др. Наконецъ, изъ произведеній Кашина исполнялись: соната для фортепіано, скрипки и віолончели, аріи изъ оперы «Сельскій праздникъ»; хоры: «Господь Природы безконечной», «Гремитъ ужасный громъ» и «Слава Славянъ» — всѣ въ сопровожденіи оркестра роговой музыки — пѣсни: «Я въ нынѣшніе годы», «Посѣю-ль я лебеду на берегу» и др.

Упоминаемая здѣсь роговая музыка была изобрѣтена еще въ 1753 г. Іоганномъ Марешъ, чехомъ по происхожденію, явившимся въ Россію въ 1748 году и развилась, главнымъ образомъ, благодаря участію С. К. Нарышкина.[28] Успѣхи ея были блестящи, и еще при Елисаветѣ Петровнѣ такой оркестръ разыгрывалъ самыя трудныя симфоніи, не говоря уже о томъ, что имъ пользовались на балахъ и при прогулкахъ. Какъ и многое другое національное русское, эта музыка производила огромное впечатлѣніе на иностранцевъ. «Никогда не забуду я нашихъ прогулокъ въ лодкахъ по Невѣ въ свѣтлыя іюньскія ночи, пишетъ Фюзи.[29] Какъ описать эту чистую атмосферу, эти роскошные ландшафты, которые являются сквозь полусвѣтъ ночи, будто задернутые легкою дымкою, наконецъ, волшебный эфектъ роговой музыки, которая небесною гармоніею разстилается кругомъ надъ тишиною водъ.

Эта музыка, продолжаетъ она, исключительно принадлежитъ Россіи. Представьте себѣ, тридцать или сорокъ человѣкъ музыкантовъ; каждый держитъ прямой рогъ различныхъ размѣровъ, и издаетъ одну только ноту, но всѣ вмѣстѣ составляютъ цѣлую музыкальную гамму, отъ самаго густого до самаго остраго звука. Они играютъ по большей части безъ нотъ, и часто вовсе не знаютъ даже нотъ; точность и единство исполненія зависитъ единственно отъ навыка и отъ искуснаго управленія регента, который указываетъ каждому музыканту, когда ему давать свою ноту. А между тѣмъ музыка эта производитъ такой волшебный эффектъ, что издали никакъ не вообразишь этого страннаго состава оркестра. Точность музыкантовъ доведена до того, что они могутъ исполнять самыя трудныя сочиненія».

Къ сожалѣнію, послѣ 1812 года роговая музыка стала быстро замирать и въ ближайшіе годы (1815) владѣльцы подобныхъ оркестровъ уже стараются отъ нихъ избавиться, въ доказательство чего попадаются въ газетахъ объявленія объ отдачѣ роговой капели въ услуженіе. «Отпускается въ услуженіе роговая капель съ инструментами и нотами, въ коей 17 человѣкъ составляютъ полный оркестръ, какъ роги съ клапанами, на которыхъ играютъ совершенно хорошо не только всякія піесы, но и концерты, люди всѣ молодые и поведеніемъ отвѣтствуютъ ихъ таланту». [30] Теперь роговая музыка исчезла вовсе и только въ музеѣ придворнаго оркестра, до сихъ поръ еще хранится наборъ музыкальныхъ роговъ.

Что же касается музыкантовъ и виртуозовъ, концертировавшихъ въ ту пору, то о нихъ сохранились самыя отрывочныя свѣдѣнія. Полнѣе и интереснѣе другихъ свѣдѣнія, сообщаемыя актрисой Фюзи о современномъ ей, всѣмъ извѣстномъ и всѣми любимомъ, музыкантѣ Фильдѣ. Кто только былъ въ то время въ Россіи и сколько-нибудь вращался въ кругу артистовъ, тотъ долженъ знать Джона Фильда. [31]

Во Франціи онъ былъ мало извѣстенъ, такъ какъ провелъ почти всю свою жизнь въ Россіи и могъ бы составить себѣ огромное состояніе, если бы не имѣлъ многихъ причудъ и не былъ такъ эксцентриченъ. Онъ былъ родомъ англичанинъ, учился у Клементи, но скоро не только оставилъ далеко за собою учителя, но превзошелъ въ фортепьянной игрѣ самого Стейбельта.

«Черты лица его были прекрасны, во взглядѣ былъ видѣнъ геній; но ходилъ онъ всегда такимъ неряхой, былъ такъ разсѣянъ, безпеченъ, неопрятенъ, лѣнивъ, что глядя на него, надо было дивиться, какъ геній могъ затесаться въ такое грязное существо. Лѣность и безпечность его

доходили до того, что для него было пыткою ходить въ общество, гдѣ надлежало пристойно одѣваться, особенно, какъ въ то время панталоны, сапоги и цвѣтные шейные платки дозволялись только для утреннихъ визитовъ или на пріятельскихъ сходбищахъ. Когда Фильдъ ходилъ куда-нибудь вечеромъ, въ домашній концертъ, или на вечеръ, въ которомъ играли его ученицы, чулки на немъ были вѣчно сморщены или надѣты наизнанку; концы его бѣлаго галстуха смотрѣли одинъ въ потолокъ, а другой въ землю; жилетъ былъ застегнутъ криво, а шляпа торчала на маковкѣ, какъ у дурачка. Но всѣ уже такъ привыкли къ этому неряшеству, что даже не замѣчали его. Онъ назначалъ неслыханныя цѣны своимъ урокамъ, въ надеждѣ напугать охотниковъ, но тѣмъ не менѣе не было ему отбою отъ учениковъ.

Когда за урокомъ, онъ хотѣлъ сдѣлать какое-нибудь замѣчаніе, то придвигалъ флигель, на которомъ играла ученица, къ себѣ. Это очень забавляло его ученицъ, и онѣ спускали ему всякое невѣжество, только бы онъ ходилъ».

Популярность Фильда была, дѣйствительно, очень велика; напримѣръ, въ одномъ изъ своихъ писемъ Великая Княгиня Екатерина Павловна писала княгинѣ Нелединской-Мелецкой.

«Уѣхалъ ли Фильдъ? Если нѣтъ, прійдетъ ли онъ завтра? Скажите мнѣ о намѣреніяхъ этого милаго человѣка — du cher homme; — я посылаю ему, на случай если бы онъ захотѣлъ еще поласкать нашъ слухъ, ноты. Передайте также, пожалуйста, Фильду, прилагаемое при семъ кольцо отъ имени князя и моего». [32]

«Фильдъ принимался за работу только когда его принуждало къ тому приближеніе его концертовъ, на которыхъ онъ игралъ одни собственныя свои сочиненія. Но и тутъ, друзья его должны были долго его преслѣдовать, чтобы онъ рѣшился сѣсть за фортепіано и писать. Первымъ его дѣломъ было поставить возлѣ себя кружку грогу, котораго онъ употреблялъ очень много, хотя никогда не былъ пьянъ, и засучить рукава. Тутъ уже прежній лѣнивецъ исчезалъ; передъ вами былъ актеръ, вдохновенный композиторъ; онъ писалъ и бросалъ вокругъ себя написанные неразборчивымъ почеркомъ листки, какъ прорицанія сивиллы, а друзья подбирали ихъ и приводили въ порядокъ. По мѣрѣ того какъ сочиненіе подвигалось, фантазія композитора такъ воспламенялась, что писцы едва успѣвали за нимъ. Потомъ онъ пробовалъ на фортепіано то, что было имъ набросано, и оно выходило прекрасно, особенно исполненное имъ самимъ. Подъ его пальцами фортепіано дѣлалось другимъ инструментомъ. Въ три или четыре часа утра онъ упадалъ въ

изнеможеніи на диванъ, и засыпалъ. На слѣдующее утро, проснувшись онъ выпивалъ нѣсколько чашекъ самаго крѣпкаго кофе, и опять принимался за работу. Въ это время нельзя было сказать ему ни слова, хотя бы о самомъ важномъ дѣлѣ.

О выручкѣ своихъ концертовъ онъ никогда не заботился; билеты разбирались заранѣе, и платили за нихъ чрезвычайно щедро. Слава Фильда была бы гораздо обширнѣе, еслибы онъ захотѣлъ путешествовать; но ужаснаго труда стоило двинуть его изъ Москвы въ Петербургъ».

Другая современница Фильда, М. А. Волкова, писала о немъ послѣ домашняго концерта 10 апрѣля 1812 года у графини Разумовской, сравнивая его съ Стейбельтомъ. «Я слышала у нея Штейбельта, который однако отнюдь не привелъ меня въ восторгъ. Что касается игры, то онъ Фильдова мизинца не стоитъ. При этомъ хвастунъ, всѣхъ презираетъ, лицо у него препротивное и окончательно не понравилось мнѣ. Вотъ какое впечатлѣніе сдѣлалъ на меня вашъ лучшій петербургскій артистъ. Кромѣ того, продолжаетъ очевидица, слышала я братьевъ Бауеръ, изъ которыхъ одинъ играетъ на віолончели, а другой на скрипкѣ. У перваго дѣйствительно премилый талантъ. Я слушала его съ большимъ удовольствіемъ, несмотря на то, что другъ Ромбергъ избаловалъ мой слухъ»...[33]

Характеристика Фильда и біографическія свѣдѣнія о немъ, переданныя Фюзи, заняли бы еще много мѣста. Мы привели только самое яркое и любопытное. Замѣтимъ еще, что въ исторіи отечественной музыки онъ сыгралъ важную роль въ томъ отношеніи, что былъ однимъ изъ учителей М. И. Глинки. Геніальный ученикъ записалъ о немъ слѣдующее. «Хотя я слышалъ его немного разъ, но до сихъ поръ хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не онъ ударялъ по клавишамъ, а сами пальцы падали на нихъ, подобно крупнымъ каплямъ дождя, и разсыпались жемчугомъ по бархату. Ни я, ни другой искренній любитель музыкальнаго искусства не согласится съ мнѣніемъ Листа, сказавшаго однажды при мнѣ, что Фильдъ игралъ вяло (endormi); нѣтъ, игра Фильда была часто смѣла, капризна и разнообразна, но онъ не обезображивалъ искусства шарлатанствомъ и не рубилъ пальцами котлетъ, подобно большей части новѣйшихъ модныхъ піанистовъ».[34]

Публика посѣщала концерты очень охотно, такъ что въ 1811 году, напримѣръ, старшины Благороднаго Клуба указывали публикѣ «входъ въ оркестръ не иначе имѣть, какъ съ оркестровыми билетами», ибо «стеченіе зрителей въ оркестрѣ столь бываетъ велико, что они отъ

стѣсненія и жару вмѣсто удовольствія находятъ одну непріятность», а между тѣмъ, «по извѣстному исчисленію, оркестръ въ залѣ онаго Собранія безъ опасности отъ чрезмѣрной тягости и безъ нарочитой тѣсноты можетъ помѣстить до 500 человѣкъ». [35] Такимъ сборамъ много способствовала популярность концертирующихъ, потому что ихъ близкіе друзья принимали самое горячее участіе въ распространеніи билетовъ.

Если театръ того времени почти не зналъ рецензій за отсутствіемъ знатоковъ сценическаго искусства, то тѣмъ менѣе существовала критика и рецензія концертовъ. Только въ Журналѣ Драматическомъ за 1811 годъ [36] встрѣчаемъ мы рецензію на симфонію Дехтярева, подписанную Т — вѣроятно Титовъ, рецензію полную лучшихъ чувствъ, но наивную и незначительную.

«Послѣ Ораторій Гайдна, кажется мудрено было слышать о явленіи на сцену Музыкальнаго міра новой Ораторіи, Ораторіи почти столь же величественной, почти также совершенной, какъ и первыя. Авторъ новой Ораторіи: «Освобожденіе Москвы», г. Дехтяревъ. Онъ еще первый изъ Русскихъ отважился на такое важное предпріятіе въ музыкальномъ искусствѣ, и отважность его, соглашаясь съ нашими знатоками и любителями музыки, получила успѣхъ».

Слова для Ораторіи г. Дехтярева сочинены были Н. Д. Горчаковымъ и выводились въ ней Мининъ и Пожарскій; вспоминая, что эта тема вдохновляла уже неоднократно поэтовъ и художниковъ, авторъ рецензіи восторгается по поводу появленія на эту тему и ораторіи. «Слава Русскимъ! Заключимъ замѣчаніе наше искреннею признательностью Русскому Гайдну — Дехтяреву, и скажемъ, что теперь и мы безъ сомнѣнія будемъ имѣть собственныхъ и Гайдновъ, и Моцартовъ, и Керубини и проч.». Что же касается исполненія ея, авторъ замѣтки пишетъ: «Пѣвцы, пѣвицы, музыканты были всѣ Русскіе и самые искуснѣйшіе — жаль, что въ числѣ оныхъ не находилось г-жи Сандуновой: — стеченіе слушателей было довольно велико. Однако-жъ я бы хотѣлъ, чтобы оно было еще многочисленнѣе и, можетъ быть по нескромности, хотѣлъ бы еще, чтобы Пожарскій и другія дѣйствующія лица явились предъ зрителей въ приличныхъ костюмахъ, въ такомъ точно видѣ, въ какомъ я видѣлъ одну изъ Ораторій въ Лондонѣ; но требуя костюмовъ для прихоти иллюзіи, захочешь также и декорацій и театральной сцены. А мы живемъ не въ Лондонѣ; и наши концерты, разъигрываемые въ тихое время постовъ, не должны и не могутъ быть представляемы съ отличными затѣями; слѣдовательно, будемъ довольны тѣмъ, что было и что есть». Кромѣ того, въ одномъ изъ современныхъ журна-

ловъ [37] встрѣчается еще четверостишіе, посвященное одному изъ любимѣйшихъ музыкантовъ — Ромбергу. Въ одномъ концертѣ онъ игралъ варіаціи на тему «Ахъ! чтожъ ты, голубчикъ, не веселъ сидишь».

Какое торжество, «Голубчикъ», для тебя!
Едва ли узнавалъ ты самого себя,
Въ восторгахъ нѣжныхъ, страстныхъ млея
На струнахъ Ромберга — Орфея!

За исключеніемъ этихъ рецензій, свѣдѣнія о концертахъ того времени приходится находить лишь въ перепискахъ частныхъ лицъ. Такъ о Фильдѣ, Стейбельтѣ, Бауерѣ и Ромбергѣ писала М. А. Волкова, а о пѣвцахъ Фишерѣ и Тарквини (или Тарквиніо, Тарквино) — князь Ю. А. Нелединскій-Мелецкій.[38] Въ бытовомъ отношеніи письма эти интересны чрезвычайно. Князь писалъ изъ Москвы своей дочери въ мартѣ 1812 года. «Послѣ того, что вы говорили вашей матушкѣ по поводу Фишера, я горѣлъ нетерпѣніемъ услышать его и я добился этого вчера на концертѣ у гр. Гудовича. Я нахожу, что у него необычайный голосъ, но то что онъ пѣлъ недостаточно выявляло его талантъ. Это были слова сочиненныя одной здѣшней актрисой (Aurore du Burtag)[39] въ честь Императора. И музыка по моему была мало выразительна, начиналась она речитативомъ, затѣмъ шелъ куплетъ, инвокація и, наконецъ, хоръ. Все это ничего не говорило душѣ, хотя тутъ были и трубы, и тимбалы. Такъ какъ ваша матушка послѣ вашего похвальнаго отзыва о Фишерѣ во что бы то ни стало хочетъ его слышать, я съ нимъ познакомился и для добраго начала спросилъ у него на его концертъ въ Воскресенье три билета. Кстати вы поймете какъ я былъ радъ тому, что взявъ эти билеты, я опередилъ желаніе гр. Разумовской черезъ нѣсколько минутъ купить ихъ по 25 рублей — сумма которую я далъ и самъ вполнѣ добровольно. На этомъ концертѣ кромѣ Фишера мы слышали также Фильда, который игралъ на клавесинахъ дважды — первый разъ solo, а затѣмъ съ однимъ ученикомъ Москетти на двухъ инструментахъ. Фильдъ былъ очень недоволенъ оркестромъ и страшно горячился. Далѣе выступалъ нѣкій Tarquini, одинъ изъ тѣхъ несчастныхъ, которые поютъ «за счетъ своего потомства»; онъ пѣлъ palpitar, разработанное имъ очень скверно и которое я значительно предпочитаю въ вашемъ исполненіи. Его тоненькій голосъ теряется въ облакахъ и краснорѣчиво говоритъ о томъ, что прелести земли его не занимаютъ. Раньше я его пожалѣлъ бы. Но те-

перь, увы, я ему завидую. По крайней мѣрѣ, думаю я, голосъ вознаградилъ его потерю».

Однако, побывавъ на концертѣ Фишера князь писалъ своей дочери совсѣмъ въ иномъ тонѣ.

«Если бы у насъ вчера было 1-ое апрѣля, я бы слушая Фишера тотъ же часъ понялъ, что вы хотѣли меня надуть, но такъ какъ теперь только вторая треть марта, я, право, не знаю, что думать о вашихъ похвалахъ, въ которыхъ вы величаете его «несравненнымъ Фишеромъ». Я могу вамъ только сказать, что онъ не понравился никому и что если онъ дастъ еще одинъ концертъ, то я сомнѣваюсь, чтобы онъ сдѣлалъ сборъ: что же касается вчерашняго дня — это была цѣлая толпа. Всѣ были недовольны Фишеромъ настолько, что не хотѣли ждать конца, гдѣ онъ долженъ былъ еще пѣть. Всѣ поднялись съ послѣднимъ ударомъ смычка Ромберга, котораго публика встрѣтила бурей апплодисментовъ. А. Ѳ. Уваровъ, которому я раньше говорилъ о вашемъ отзывѣ о Фишерѣ, поручилъ мнѣ вамъ написать отъ его имени «Не тѣми, матушка, ушьми слушали». И дѣйствительно, это не стоило ровно ничего и я заставлю васъ вернуть мнѣ переплоченные мною 60 рублей. Онъ выѣзжалъ на триллерѣ, такъ что многіе хохотали. Хуже всего онъ спѣлъ арію изъ оперы Ахиллесъ. Каватина была лучше. Въ дуэтѣ, который мнѣ показался пріятнымъ, онъ смягчилъ свой голосъ и благодаря ему мнѣ понравился и Тарквини, хотя я не люблю голосовъ такого рода. Князь П. А. Хованскій, котораго я встрѣтилъ послѣ первой аріи въ залѣ сказалъ мнѣ: «Сегодня онъ очень пѣлъ неудачно». Что, онъ боялся что ли! Потому что всѣ, кто его только слышалъ въ комнатѣ, говорили мнѣ чудеса; а вообще очень недовольны его манерой пѣть романсы. За два дня до концерта С. Ф. Соковнинъ говорилъ, что Мара́, услышавъ его, была напугана до того, что не хотѣла пѣть передъ нимъ. Тогда онъ сталъ передъ нею на колѣни. Она начала, но съ большимъ трудомъ довела до конца. Какъ же согласовать все это съ показаніемъ моихъ собственныхъ ушей», спрашиваетъ князь.

Надо, вообще, сказать, концерты сосредоточивали на себѣ интересъ общества не меньшій, чѣмъ театральныя представленія, почему и дирекція и частные предприниматели находили умѣстнымъ давать ихъ въ театрѣ въ дни, когда нельзя было играть спектаклей — напримѣръ въ Великомъ посту.

Еще одинъ родъ зрѣлища пытался въ ту пору утвердиться — это пантомимныя представленія. Въ великомъ посту 1812 года разрѣшеніе давать ихъ въ залѣ Филармоническаго О-ва было выдано нѣкоей г-жѣ

Шицъ; сюжеты, заимствованные изъ Св. Писанія, какъ напримѣръ Hagar et Ismael dans le desert (Ecole Halienne) et differents autres tableaux dans le caractère de cette école, при этомъ не допускались. [40]

Вотъ тѣ зрѣлища и развлеченія, которыми питалось общество эпохи отечественной войны. Однако, величайшій интересъ публики привлекали не балаганы, не циркъ и не концерты: на первомъ мѣстѣ у нея былъ театръ. Эпидемическая страсть къ театру проявлялась тогда въ самыхъ разнообразныхъ и рѣшительно во всѣхъ возможныхъ формахъ.

Публика ревностно посѣщала публичные театры, постоянно искала предлога и случая устроить и устраивала домашніе любительскіе спектакли и всѣ богатѣйшіе люди того времени содержали при себѣ крѣпостные театры. Эта страсть общества къ театру сыграла въ исторіи послѣдняго огромную роль, создавъ не мало театровъ и талантливыхъ актеровъ.

Но, минуя на время любительскіе, крѣпостные и возникшіе на ихъ почвѣ провинціальные театры, обратимся къ Императорскимъ, нормировавшимъ и общій складъ театра, и репертуаръ, и актера.

II.

Въ это время русскій театръ, какъ и все русское искусство, еще младенчествовалъ. Достаточно сказать, что живъ былъ еще и даже появлялся на сценѣ очевидецъ и участникъ «учрежденія Русскаго для представленія трагедій и комедій театра» — И. А. Дмитревскій. Русскому театру едва минуло полъ-вѣка, — ясно, что еще не могло быть ни правильно выработаннаго и провѣреннаго плана организаціи самого дѣла, ни русскаго по существу репертуара, ни русскаго сценическаго искусства. Въ театральной жизни принимали участіе только русскіе администраторы и русскіе актеры, да и то на ряду съ руководившими ими иностранцами. Отсутствіе плана организаціи и веденіе театральнаго дѣла отражалось, конечно, раньше и больше всего на матеріальной его сторонѣ и задолженность Дирекціи носила характеръ обычнаго спутника ея дѣятельности, не уступая никакимъ самымъ радикальнымъ мѣропріятіямъ. Наиболѣе слабыми сторонами дѣла, а слѣдовательно ближайшими причинами, вызывавшими дефицитъ, были слѣдующія: избытокъ содержимымъ труппамъ, по сравненію съ возможностью ими пользоваться, несоотвѣтствіе штатовъ съ требованіями дѣйствительности и, наконецъ, общее несовершенство дѣйствовавшихъ Положеній.[41] Въ разрѣзъ съ матеріальной стороной, однако, русскій театръ исполинскими шагами шелъ по пути художественнаго прогресса.

Такая характеристика театра въ сильной степени опредѣлялась составомъ администраціи.

Съ 1799 года Главнымъ Директоромъ театровъ состоялъ оберъ-гофмаршалъ Александръ Львовичъ Нарышкинъ. Въ его характеристикѣ сходятся всѣ безъ исключенія современники: онъ былъ русскій баринъ съ головы до ногъ. «Теперь почти въ цѣлой Европѣ исчезаетъ истинная аристократія, эти, такъ сказать, природные вельможи, или, какъ го-

ворится по русски, барство и баре», пишетъ въ 1840 г. Ѳ. Булгаринъ. — «Я еще видѣлъ русскихъ баръ въ полномъ значеніи этого слова. Я помню еще Льва Александровича Нарышкина, истиннаго русскаго боярина «по патріотисму», гостепріимству, щедрости и добродушію, которые могли служить образцами вельможамъ Двора Людовика XIV, по утонченности, образованности, просвѣщенію и любви ко всему изящному, высокому. Все, что только отличалось умомъ, талантомъ, чѣмъ нибудь необыкновеннымъ — все «толпилось» въ домѣ у него. Сынъ его, Александръ Львовичъ, хотя и былъ «разборчивѣе» своего отца, однако, «наслѣдовалъ всѣ барскія его добродѣтели, все изящество вкуса, все русское гостепріимство, и сталъ, такъ сказать главою высшаго общества. Ростъ, пріемы, красота лица привлекали къ нему взоры, а любезность очаровывала сердце».[12] «Онъ не зналъ что такое неучтивость, со всѣми, съ кѣмъ имѣлъ дѣло, не только былъ ласковъ, даже фамиліаренъ, безъ малѣйшаго, однакоже урона своего достоинства». «Вообще, эти люди, замѣчаетъ Вигель,[43] съ пьедестала своего, какъ-то свободно, безбоязненно нагибались, какъ будто чувствуя, что упасть имъ никакъ невозможно». «Остроумный, какъ Ришелье, колкій, какъ Рокелоръ, веселый, ласковый, привѣтливый, онъ былъ душею каждаго общества, а въ домѣ своемъ единственный хозяинъ».[44] «Собраніе анекдотовъ о немъ составили бы нѣсколько томовъ».[45] «Расточительный» и гостепріимный до безконечности онъ объединялъ у себя въ домѣ все современное интересное художественное общество: артисты, писатели, словомъ, всѣ, кто искалъ сближенія со сценой, были имъ широко приняты. Однако, чтобы попасть къ нему, приходилось сначала пройти цѣлый искусъ. Гостя встрѣчалъ какой-то господинъ, котораго называли Александромъ Ильичемъ, очевидно, обычный приживалъ. On souffre moins de la part des grands que de la part de leurs singes, говоритъ Жихаревъ;[46] дѣйствительно, этотъ Александръ Ильичъ подробно разспрашивалъ посѣтителей, что они за люди, зачѣмъ пришли, отъ кого рекомендація и какого содержанія, говорилъ, что Нарышкинъ сегодня очень занятъ, что лучше бы прійти въ другое время и т. д. и т. д. Жихарева Александръ Львовичъ принялъ «въ пудромантелѣ» — его завивали и пудрили. «Очень радъ познакомиться. А что дѣлаетъ старый Гасконецъ», спросилъ онъ прочитавъ рекомендательное письмо нѣкоего Лабата, «попрежнему объѣдается — надобно осторожнѣе поступать со своимъ желудкомъ». Съ послѣдними словами онъ захохоталъ. «Vous voyez le diable qui pêche le morale; но между нами большая разница: я дѣлаю очень много движенія, а онъ сидитъ сиднемъ».

Нарышкинъ вообще былъ «величайшимъ гастрономомъ своего времени»,[47] часто обѣдалъ, между прочимъ, у Лабата и говаривалъ, что его cuisine bourgeoise несравненно вкуснѣе его собственной затѣйливой и прихотливой кухни. Жихаревъ поздравилъ Нарышкина съ недавнимъ (19 Января 1807 г.) Высочайшимъ рескриптомъ. «А читалъ ли ты его мой милый? Если читалъ, то вѣроятно замѣтилъ, что Государь, по милости своей, открылъ во мнѣ качества, которыхъ я самъ не подозрѣвалъ за собою». — C'est l'économie et l'ordre dans les affaires dont veut parler votre excellence, съ улыбкой подхватилъ присутствовавшій при этомъ разговорѣ живописецъ Мессъ.

Расточительность его, дѣйствительно, входила въ пословицу.

Такъ однажды Государь въ шутку назвалъ оберъ-гофмаршала графа Толстого скрягою. «Такъ не угодно ли будетъ Вашему Величеству поручить должность мою А. Л. Нарышкину» отвѣчалъ Толстой. Государь на это расхохотался.[48] Но никакая подобная выходка не могла повредить Нарышкину, потому что онъ пользовался любовью и покровительствомъ Александра I, который даже называлъ его своимъ «кузеномъ»,[49] — очевидно, въ виду свойства рода Нарышкиныхъ съ родомъ Романовыхъ. Какъ всѣ современные вельможи, Нарышкинъ устраивалъ у себя на дачѣ — на 13 верстѣ Петергофской дороги — знаменитыя великолѣпнѣйшія празднества, какія только могло придумать самое поэтическое воображеніе. На каждомъ шагу были сюрпризы. Всѣ театральныя труппы и театральная школа участвовали въ нихъ, посѣщалъ ихъ даже самъ Государь. Замѣчательнѣе другихъ было празднество 23 іюля 1805 года, когда у него на дачѣ играли комедію «Ябеда» и «Вѣстникова съ семьею», послѣ чего былъ балетъ, прекрасно исполненный въ саду на воздухѣ съ полетами сильфовъ, амуровъ и проч. очарованіями; машины для полетовъ при этомъ были устроены черезъ деревья.[50] Ода, являвшаяся въ то время соединеніемъ поэтическаго произведенія съ нынѣшней газетной передовицей или хроникой и часто замѣнявшая эти послѣднія, описываетъ подобное же празднество, въ домѣ Нарышкина, 8 февраля 1808 года. Авторъ ея вѣроятно кн. А. А. Шаховской — подписано «А».

«Тамъ ждетъ хозяинъ восхищенный,
Хозяйка, весь ихъ домъ, и гости и друзья,
Въ чертогъ какъ солнцемъ освѣщенный,
Блестящій радужной игрою хрусталя,
Пришествія Царя.
Онъ входитъ, громкій хоръ въ дверяхъ Его встрѣчаетъ;
На лицахъ свѣтлое веселіе сердецъ
Собранью возвѣщаетъ,

Что съ ними Царь-отецъ.
Чертогъ, украшенный столпами,—
    Лишь Царь въ него вошелъ,—
Представилъ гротъ и храмъ съ текущими водами.
Нимфъ юныхъ хороводъ изъ храма излетѣлъ.
Остатки древностей Помпеи, Геркуланы,
Картины, коими взошли безсмертья въ храмъ
    Корреджи, Рубены, Албаны,
Съ движеньемъ, съ жизнію, являлися очамъ.
    Воспитанницы Терпсихоры,
Пріятной пляскою, плѣняющей игрой,
Движеньемъ, взглядомъ, красотой,
    Обворожили взоры.
Забава новая спѣшитъ забавѣ вслѣдъ:
Огромна музыка, тѣхъ къ пляскамъ приглашаетъ;
    Другихъ вниманье привлекаетъ
Сквозь стеклы чистые, разнообразный свѣтъ.
Венеціанскіе дневные маскарады,
    Гдѣ хари разныя и разные наряды,
Италіи въ безснѣжныхъ сторонахъ
    Народъ увеселяютъ,
Здѣсь ночью средь огней въ саду себя катаютъ
    На Русскихъ ледяныхъ горахъ.
Старинный обычай, у приближенныхъ Царскихъ,
Что если имъ пошлетъ достатокъ Богъ,
Они хотятъ, чтобъ въ ихъ пирахъ боярскихъ
Народъ повеселиться могъ:
И чтобы радостью народа окруженный
Тотъ домъ, гдѣ средь бояръ пируетъ Русскій Царь,
    Казался бы какъ храмъ священный,
Въ которомъ благости сооруженъ олтарь.
    Огни потѣшные, снопами разсыпаясь,
Сіяя молніей, столпами подымаясь,
Зеленой пальмою взносяся къ облакамъ,
Вкругъ дома барскаго, являютъ всѣмъ очамъ,
Что наше солнце тамъ.
Внутрь дома празднество, съ наружи освѣщенье,
Роскошный, пышный столъ, уборъ, краса палатъ,
Веселіе гостей, хозяевъ угощенье,
Всего волшебное прельщенье,
Вселяя въ сердце возхищенье,
Сей пиръ возпѣть велятъ». [34]

Между тѣмъ, когда-то большія средства Нарышкиныхъ были въ упадкѣ и Александръ Львовичъ вѣчно былъ безъ денегъ и въ долгахъ. Даже получивъ брильянтовые знаки ордена Св. Андрея онъ поспѣшилъ

ихъ заложить въ ломбардъ, говоря потомъ Государю: «J'ai invité mes diamants à venir avec moi, mais ils m'ont répondu qu'ils étaient déjà engagés».[52] И когда однажды, будучи у него въ гостяхъ, Государь спросилъ, «а что тебѣ, Александръ Львовичъ, стоитъ этотъ праздникъ?» — «Кажется двадцать пять, или тридцать рублей», отвѣчалъ тотъ. «Что за шутки!...» — «Божусь Вамъ, Ваше Величество, листъ вексельной бумаги, который я подписалъ за расходы этого праздника, стоитъ тридцать рублей».[53] Такъ острилъ и каламбурилъ Нарышкинъ всегда, даже когда другимъ было не до смѣха, какъ, напр., во время пожара Большого театра въ 1811 году. «Не теряя веселости и присутствія духа, онъ сказалъ по французски прибывшему на пожаръ, встревоженному Царю: «Ничего нѣтъ болѣе: ни ложъ, ни райка, ни сцены, все одинъ партеръ, — tout est par terre».[54]

По свидѣтельству современниковъ: Зотова, Жихарева, Булгарина и др. для Нарышкина хозяйство было заботой мелочныхъ душъ и не любя заниматься хозяйственными мелочами театральной Дирекціи онъ въ этомъ отношеніи полагался на другихъ.

А цифры расходовъ благодаря этому, само собою разумѣется, росли. Но въ то же время Александръ Львовичъ зналъ хорошо психологію артистовъ и литераторовъ, понималъ ихъ раздражительное и утонченное самолюбіе и считалъ, что «безъ этихъ недостатковъ не было бы ни артистовъ, ни литераторовъ», а потому и умѣлъ обходиться съ этими болѣзненными частями ихъ сердца, какъ искусный докторъ. Онъ былъ вѣжливъ, деликатенъ съ артистами, не фамиліарился съ ними, но обходился ласково, по-барски, покровительствовалъ имъ, гдѣ и какъ могъ, входилъ въ ихъ положеніе, мирилъ или дружилъ между собою, и былъ настоящимъ отцемъ великаго семейства артистовъ и литераторовъ. «Господа, прошу васъ», въ устахъ Нарышкина значило болѣе всѣхъ строжайшихъ приказаній. «Господа — я недоволенъ», приводило въ отчаяніе, болѣе нежели штрафы и аресты, а слово «благодарю» возбуждало восторгъ.

Сдѣланная только что характеристика Главнаго Директора какъ нельзя болѣе опредѣляетъ и весь современный театральный механизмъ. Барскій духъ съ его подчасъ неожиданнымъ и безпредѣльнымъ покровительствомъ и доброжелательствомъ, съ деспотической подчасъ жестокостію, полное отсутствіе правовыхъ нормъ, а взамѣнъ ихъ барская воля, барскій капризъ, а превыше всего барская расточительность — вотъ что фактически нормировало современный строй театральной Дирекціи.

Въ виду того, однако, что, наряду съ личными свойствами Нарышкина, главными причинами дефицитовъ Дирекціи все-таки являлися органическія нестроенія самого управленія, штатовъ и положеній, къ упорядоченію дѣла предпринимался цѣлый рядъ болѣе и менѣе радикальныхъ мѣръ. Такъ, напримѣръ, 18 августа 1803 года, по докладу Нарышкина, была назначена особая Коммисія изъ Министра Финансовъ, Управляющаго Кабинетомъ Его Величества и Главнаго Директора, въ компетенцію которой входило: 1) подробно разсмотрѣть настоящее состояніе Дирекціи; 2) открыть причины недостатковъ, вовлекающихъ Дирекцію въ долги; 3) опредѣлить сумму долговъ; 4) пріискать средства къ уплатѣ долговъ, безъ новаго обремененія казны и публики; 5) положить прочное основаніе къ хозяйственному управленію Театровъ и 6) изысканныя мѣропріятія представить на Высочайшее воззрѣніе.[55] Результатомъ работъ этой Коммисіи явились Высочайше утвержденные: 14 ноября 1803 г. докладъ, на основаніи котораго было уплачено $207^1/_2$ тысячъ долгу Дирекціи и 28 декабря 1809 года двѣнадцать Положеній, составленныхъ Управляющимъ Кабинетомъ Гурьевымъ и Нарышкинымъ.

Мѣры эти, однако, ни къ чему не повели и съ 1812 года въ театральномъ управленіи начался рѣзкій поворотъ, направленный не столько противъ Нарышкина, который затѣмъ долженъ былъ сопровождать Императрицу Елисавету Алексѣевну за границу, сколько противъ прежняго общаго распорядка.

27 Апрѣля 1812 года состоялось Высочайшее повелѣніе о томъ, чтобы во время отсутствія Государя изъ столицы, театральныя дѣла, подлежащія Высочайшему разрѣшенію, рѣшались особымъ Комитетомъ изъ трехъ лицъ; въ него вошли: сенаторъ, статсъ-секретарь и управляющій дѣлами Комитета Министровъ, всесильный П. С. Молчановъ, Министръ Финансовъ Д. А. Гурьевъ и Главный директоръ театровъ А. Л. Нарышкинъ.[56] Если до тѣхъ поръ Нарышкинъ считался съ ними до нѣкоторой степени, то теперь онъ уже долженъ былъ это дѣлать, а, слѣдовательно, власть его значительно ограничилась. Приблизительно въ то же время, а именно 8 апрѣля, спеціально для управленія хозяйствомъ назначенъ былъ Вице-Директоромъ камергеръ князь Петръ Ивановичъ Тюфякинъ. Назначеніе Тюфякина въ связи съ его личными качествами еще болѣе ограничило власть Нарышкина и положило начало совершенно новой эпохѣ.

Князь Тюфякинъ также былъ близокъ къ Государю: онъ росъ и воспитывался вмѣстѣ съ нимъ. Павелъ I его, вмѣстѣ съ другимъ камер-

геромъ, находившимся при наслѣдникѣ, — княземъ Голицынымъ, — сослалъ въ свое время въ Москву, гдѣ они завѣдывали дворцовыми зданіями. «Тюфякинъ былъ скученъ, несносенъ, своенравенъ и зналъ одни только чувственныя наслажденія. Видя себя обманутымъ въ надеждѣ сдѣлаться любимцемъ Царя, онъ съ досады поселился въ Парижѣ и выѣзжалъ изъ него только во время разрыва Наполеона съ Россіей, впрочемъ не возвращаясь въ нее; во вниманіе къ прежней, если не службѣ, то преданности, Государь наградилъ воротившагося въ отечество блуднаго Тюфякина званіемъ гофмейстера при дворѣ и вице-директора театральныхъ зрѣлищъ».[57] Назначеніе это, такимъ образомъ, первоначально было не болѣе, какъ почетнымъ, но дѣловитость и энергія Тюфякина быстро дали ему возможность проявить себя. Тюфякинъ безусловно былъ хорошимъ хозяиномъ. Онъ берегъ каждую казенную копѣйку. «Эта система не нравилась многимъ, — но она произвела неожиданные результаты»; онъ — первый, успѣвшій заплатить уже въ 1814 году, изъ собственныхъ средствъ Дирекціи, долги, перересталъ ихъ дѣлать вновь. Въ результатѣ, въ 1816 году онъ былъ назначенъ въ существовавшій Комитетъ, черезъ два года получилъ Высочайшую благодарность «за устройство, введенное въ Дирекцію театральныхъ зрѣлищъ», а въ 1819 году замѣстилъ Нарышкина, пробывъ директоромъ до 1822 года.

Р. Зотовъ, служившій при немъ секретаремъ, говоритъ, что «онъ былъ обходительнаго нрава и благороднѣйшихъ правилъ», хотя и тутъ же добавляетъ, что «онъ былъ очень вспыльчивъ», но другіе современники, какъ напримѣръ, Вигель и П. Каратыгинъ рисуютъ его очень несимпатичнымъ.

«Князь Тюфякинъ былъ далеко не похожъ на своего добраго и благороднаго предшественника не только по внѣшнему, но и по внутреннему складу, пишетъ послѣдній изъ нихъ,[58] обращеніе его съ артистами (не говорю съ артистками, особенно съ молоденькими и хорошенькими — что сходится съ приведенной выше характеристикой данной Вигелемъ) доходило иногда до безобразнаго самоуправства и цинизма. Это случалось чаще въ послѣобѣденную пору. Чтобы дать понятіе о монгольскихъ замашкахъ этого князя, я приведу только два эпизода изъ нашей закулисной хроники того времени: однажды маленькій воспитанникъ театральной школы, лѣтъ 8-ми или 9-ти, нечаянно пробѣжалъ гдѣ-то позади сцены во время какого-то балета; князь выскочилъ изъ своей директорской ложи, велѣлъ позвать къ себѣ бѣднаго мальчугана и подбилъ ему глазъ своей подзорной трубкой, которая у него тогда была въ рукахъ. Другой случай былъ не по балетной, а по

драматической части. Былъ у насъ тогда одинъ молодой актеръ Булатовъ (онъ поступилъ на сцену, оставя статскую службу, и имѣлъ тогда чинъ титулярнаго совѣтника). Ему назначили какую-то ничтожную роль, не подходящую къ его амплуа; онъ отъ нея отказался и его сіятельство за таковую дерзость, велѣлъ посадить его на съѣзжій дворъ. Эта грустная исторія, разумѣется, глубоко оскорбила и возмутила всю труппу и старшіе актеры (въ томъ числѣ и отецъ мой) рѣшились идти къ грозному директору просить его отмѣнить это приказаніе; но монгольскій князь принялъ этотъ справедливый протестъ за явный бунтъ, воспылалъ гнѣвомъ и погрозилъ имъ, что доложитъ объ ихъ дерзости Государю и что ихъ всѣхъ въ Сибирь законопатятъ. Бѣдные старики артисты убрались по добру по здорову отъ сіятельной грозы, а Булатовъ, высидѣвъ нѣсколько дней въ арестантской, вышелъ въ отставку (поступя опять въ гражданскую службу, онъ впослѣдствіи дослужился до тайнаго совѣтника)».

Какъ реагировалъ Нарышкинъ на возвышеніе Тюфякина и постепенный переходъ власти къ нему — въ точности неизвѣстно.

Даже такой скептикъ, какъ Вигель, полагалъ, что Нарышкинъ уступилъ свою власть совершенно добровольно. «А. Л. долженъ былъ сопровождать Императрицу Елисавету Алексѣевну во время заграничнаго ея путешествія, и находя, что безъ Французской труппы ему нечего дѣлать, сохраняя званіе главнаго директора, все управленіе свое передалъ въ руки Тюфякина, а тотъ изъ нихъ его болѣе уже не выпускалъ».

«По случаю назначеннаго Ея Императорскимъ Величествомъ Елисаветою Алексѣевною въ чужія края вояжа долженъ я отправиться съ Ея Величествомъ, но на какое время мнѣ неизвѣстно, писалъ Тюфякину Нарышкинъ 19 декабря 1813 г., почему въ отсутствіе мое по званію Вашего Сіятельства извольте принять въ управленіе Ваше Театральную Дирекцію. Сообщаясь Вамъ о семъ, Милостивый Государь мой, долгомъ считаю увѣдомить, чтобъ служащихъ въ Дирекціи во время отъѣзда моего никого не увольнять, вновь не опредѣлять и денежной прибавки не дѣлать, а есть-ли встрѣтится какой необходимый по симъ предметамъ случай, дѣлать ко мнѣ отношеніе. Въ прочемъ увѣренъ, что принявъ въ управленіе Ваше Дирекцію не оставите руководствоваться Высочайше изданными о Театр. Дирек. правилами и доставите мнѣ пріятный случай засвидѣтельствовать передъ Ея Императорскимъ Величествомъ усердіе и труды Ваши по службѣ оказанные». [59]

Помня, что Нарышкинъ былъ всегда все-таки и раньше всего царедворцемъ и что близость ко двору была для него важнѣе возлагавшихся

на него дѣлъ, пожалуй, дѣйствительно и придется согласиться съ тѣмъ, что переходъ власти совершился самъ собой. До отъѣзда Нарышкина они, видимо, ладили; однако, по возвращеніи его между ними произошли недоразумѣнія; почвой для нихъ послужило, очевидно, то, что фактически власть и Высочайшія полномочія оказались въ рукахъ у Тюфякина и Нарышкинъ остался не у дѣла, хотѣлъ свое положеніе вернуть, это ему не удалось и, въ результатѣ, 6 апрѣля 1819 года, вышелъ въ отставку, а на его мѣсто былъ назначенъ Тюфякинъ.

Нарышкинъ, какъ впрочемъ и вся современная аристократія, питалъ слабость къ французскимъ актерамъ, самъ въ 1802 г. ѣздилъ ихъ вербовать въ Парижъ, [60] а нѣсколько лѣтъ спустя, по его наставленію, нѣкій Домергъ вербовалъ для Россіи труппу въ Касселѣ. [61] Ибо, хотя между Россіей и Франціей война уже началась, однако, все французское было настолько еще въ модѣ у высшихъ слоевъ общества, что французская труппа была желательна и въ приглашеніи ея Императоръ даже видѣлъ возможность успокоить возбужденные умы. Самъ Императоръ очень любилъ французскую труппу и когда, по случаю изгнанія Наполеона изъ предѣловъ отечества, Петербургъ былъ иллюминованъ, и знаменитая актриса Жоржъ, не смотря на требованія полиціи, отказывалась иллюминовать свою квартиру, отнесся къ этому вполнѣ терпимо и сказалъ: «Что же тутъ за преступленіе! Какъ хорошая француженка, Жоржъ не можетъ радоваться побѣдѣ надъ своими соотечественниками». [62] Но въ это время во главѣ Дирекціи были лица, которыя относились къ французскимъ актерамъ иначе. Рѣчь идетъ объ Управляющемъ Московскими театрами А. А. Майковѣ. Что касается его, какъ личности, мы можемъ привести только отзывъ о немъ одного французскаго актера Московской труппы, Домерга, отзывъ конечно пристрастный, но не смотря на это, очень характерный для даннаго момента. [63] «Майковъ, пишетъ онъ, пользовался какъ только могъ своимъ положеніемъ. Онъ придирался къ артистамъ, всячески стараясь имъ досадить, и когда имъ удавалось оправдаться, онъ ихъ совершенно некстати называлъ «якобинцами».

Что Майковъ дѣйствительно не ладилъ съ французской труппой, видно изъ его письма на имя Нарышкина. [64] «Досады и непріятности отъ Дюпора, настоящаго шельмы, выникавшіе, писалъ онъ, какъ умственность мою и физику мою довольно на сей разъ разстроили». По словамъ Майкова онъ зналъ его «по многимъ еще прежнимъ его въ Санктпетербургѣ проступкамъ, сколь онъ дерзокъ и готовъ внезапнымъ образомъ нанесть неудовольствіи и непріятность какъ публикѣ, такъ и дирекціи».

Съ точностью разобраться въ этихъ обвиненіяхъ невозможно, но, по всей вѣроятности, французскіе актеры были, дѣйствительно, несносны. Знаменитая Жоржъ и другъ ея жизни Дюпоръ вмѣстѣ съ другими членами русской и французской труппъ постоянно посылались на гастроли въ Москву. Въ 1811 году Жоржъ была послана туда съ 12 февраля на шесть недѣль, т. е. до конца марта, а Дюпоръ съ того же числа на двѣнадцать представленій. Когда пришелъ срокъ Жоржъ возвращаться въ Петербургъ, Дюпоръ просилъ взять съ него неустойку, но также возвратить его въ Петербургъ. Недоразумѣнія произошли на почвѣ порціонныхъ денегъ, безъ которыхъ Дюпоръ не только не хотѣлъ уѣзжать, но даже явиться въ Контору для полученія разсчета. Когда членъ Конторы Арсеньевъ ему сказалъ, что онъ долженъ явиться на завтра утромъ, тотъ отвѣтилъ, «что онъ завтра будетъ боленъ; что онъ въ Контору не явится, а чтобы она ращетъ учинила снимъ на дому куда бы и деньги къ нему прислала». Майкову удалось привести его въ Контору только при помощи полиціи. Между тѣмъ и Жоржъ требовала «чертъ не вѣдаетъ какихъ отъ него удовлетвореній по предмету ея отправки» и грозила подать жалобу самому Государю; тѣмъ не менѣе, Майковъ отказалъ ей въ просимомъ и наконецъ, только силой полиціи ему удалось выпроводить ихъ изъ Москвы.

О другомъ столкновеніи говоритъ тотъ же Домергъ. [65] «Однажды, изъ-за пустяшнаго недоразумѣнія, происшедшаго между Майковымъ и мною, пишетъ Домергъ, ссора зашла такъ далеко, что поднялся очень сильный крикъ. За подобный проступокъ я былъ отправленъ сначала въ полицію, а затѣмъ въ театральную тюрьму. Тамъ, въ часы досуга, я занялся сочиненіемъ попури, на тему нашего столкновенія, и хотѣлъ послать его директору и распространить по городу; но Ивашкинъ, начальникъ Московской полиціи, въ противоположность Майкову, человѣкъ мягкій и доброжелательный, отговорилъ меня, напоминая мнѣ о положеніи и довѣріи моего противника. Между тѣмъ распространился слухъ, что я готовлю factum противъ директора и этотъ послѣдній предложилъ мнѣ оставить тюрьму, но лишь подъ тѣмъ условіемъ, чтобы я ничего не писалъ. Я согласился и былъ выпущенъ». [66]

Враждебное къ французамъ отношеніе продлилось у театральной администраціи, — впрочемъ, какъ и во всемъ русскомъ обществѣ, — очень недолго. «Едва прошли времена брани и народной ненависти, какъ уже всѣ начали опять думать о французскомъ спектаклѣ, котораго существованіе для высшаго петербургскаго общества необходимо». И вотъ, «нашлись два антрепренера, Брисъ и Мезасъ, которымъ дирекція обязалась дать безденежно театръ, оркестръ и существующія декораціи

и гардеробъ». Дѣло ихъ быстро окрѣпло и вскорѣ установленный Дирекціей смѣшанный абонементъ на французскіе и русскіе спектакли уже былъ придуманъ какъ средство поддержки спектаклей русскихъ». [67]

Чтобы покончить съ характеристикой современной театральной администраціи познакомимся еще съ Положеніемъ 1809 года, юридически нормировавшимъ весь театральный механизмъ того времени. Авторами его были Гурьевъ и Нарышкинъ и состояло оно изъ двѣнадцати главъ. [68] По этому «Положенію» «предметы Дирекціи театральной» составляли «публичныя установленія, кои отъ распоряженій Императорскаго театра зависятъ». Управленіе и надзоръ надъ всѣми отдѣленіями Императорскаго театра въ С.-Петербургѣ и Москвѣ возлагались на «Контору Дирекціи Театральной» и все предоставлялось «въ начальственное наблюденіе и вѣдѣніе Главнаго Директора театральныхъ зрѣлищъ». Въ Контору входили три члена, назначаемые Высочайшей властью; одинъ изъ нихъ назначался для управленія Московскими театрами, а двое другихъ для составленія репертуара и управленія хозяйственной частью Петербургскихъ театровъ. Рѣшающее слово въ выборѣ пьесъ предоставлялось все-таки Главному Директору, а если ея постановка превышала сумму въ 5.000 рублей, то разрѣшеніе должно было исходить отъ Государя. Составъ театровъ опредѣлялся слѣдующимъ образомъ: 1) изъ четырехъ труппъ: Россійской, французской и балетной, а также нѣмецкой, «на особомъ положеніи учреждаемой»; 2) изъ оркестровъ при всѣхъ труппахъ и 3) Театральной Школы «для наполненія труппъ и оркестровъ собственными воспитанниками».

Членъ Конторы, управляющій Московскими театрами именовался Управляющимъ Московскими театрами и при немъ было два помощника — одинъ по репертуарной части, а другой по хозяйственной. Контора Московскихъ театровъ не была самостоятельна и являлась отдѣленіемъ Конторы Театральной Дирекціи. Весь бюджетъ Дирекціи опредѣлялся въ 1.358.470 рублей и распредѣлялся, въ главныхъ чертахъ, слѣдующимъ образомъ: на Петербургскіе театры, за исключеніемъ нѣмецкаго, — 855.079 руб. 65 коп., на Петербургскій нѣмецкій театръ — 138.390 руб. 35 коп. и на Московскіе театры — 365.000; отсюда на Россійскую труппу: въ С.-Петербургѣ — 54.600 руб., въ Москвѣ — 35.000 руб., на французскую труппу: въ С.-Петербургѣ — 175.648 руб., въ Москвѣ — 66.340 руб., на балетную труппу: въ С.П.Б. 85.620 руб., въ Москвѣ — 32.093 руб., на оркестры: въ С.П.Б. 148.930 р., въ Москвѣ — 37.690 р., на гардеробъ соотвѣтственно 36.402 руб. 33 к. и 26.292 руб., на декоративную часть — 45.706 руб. 67 коп. и 26.292 руб. и, наконецъ, на

Школу — 49.956 руб. и 16.660 руб. Вся эта сумма должна была покрываться за счетъ суммъ Кабинетскихъ — 634.470 руб., Казначейскихъ — 206.000 руб., и сборовъ соотвѣтственно 359.000 руб. и 189.000 руб. — всего 1.358.470 руб.

Такова была смѣта; что же касается дѣйствительнаго баланса, то онъ колебался въ зависимости отъ очень многихъ условій.

Балансъ Петербургскихъ театровъ за 1812 годъ, напримѣръ, представлялъ слѣдующую картину. [69]

Кабинетская штатная сумма, въ виду роспуска Французской труппы, съ 634.470 руб. уменьшилась до 584.286 руб. $81\frac{1}{2}$ коп. и сборы съ 1 марта 1812 г. по 1 марта 1813 г. дали вмѣсто предполагаемыхъ 359.000 р. — 343.962 р. 50 к. Главными причинами были: закрытіе на мѣсяцъ спектаклей благодаря смерти Принца Ольденбургскаго и отмѣны спектаклей по случаю сильныхъ морозовъ.

Включая разные доходы Дирекціи весь приходъ съ остаточной суммой равнялся 978.743 р. 86 к.

Что же касается расхода, предположительно исчислявшагося суммой въ 943.386 р. $81\frac{1}{2}$ к., то онъ равнялся 894.645 р. $50\frac{3}{4}$ к., т. е. далъ 48.741 р. $30\frac{3}{4}$ к. экономіи, которая, однако, благодаря разнымъ долгамъ, окончательно выразилась въ суммѣ 20.151 р. $62\frac{1}{4}$ к.

Сборы Петербургскихъ театровъ выразились въ слѣдующей суммѣ:

	Число.	1812. Мартъ.	Апр.	Май.	Іюнь.	Іюль.	Авг.	Сент.	Октяб.	Нояб.	Декаб.	1813. Январь.	Февр.	Итого.
Рус. спект.	177	5627_{60}	1441	13745_{60}	8532	11261_{60}	10131_{50}	16398_{50}	20251	21251	13100	22113	30519	174171_{50}
Франц. „	55	2204_{60}	1193	8163_{60}	4817	3687	3419_{50}	4380	3230	3447_{50}	—	—	—	34542
Нѣмец. „	165	1638	2876_{50}	6647	2578	4285	4669	10956_{50}	10731_{50}	10491_{50}	6587	9616_{50}	18679	89755_{60}
Концерты	5	2913	1619	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4532
Пантомины	1	2970_{50}	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2970_{50}
Маскарады	31	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	37991
	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	343962_{50}

Но хромая своей организаціей и денежнымъ балансомъ, нашъ театръ въ эту пору, словно игнорируя всѣхъ и вся, процвѣталъ; процвѣталъ такъ, какъ только можетъ процвѣтать молодой талантливый ребенокъ, еще недавно столкнувшійся съ жизнью. Здѣсь были одновременно и блестки геніальности и ошибки молодости, и все это сливалось въ одну чудную радугу. Всѣ современники: Жихаревъ, Зотовъ, Полевой,

Булгаринъ и др. — всѣ они восхваляютъ этотъ театръ. Обезсмертилъ его и Пушкинъ.

Волшебный край! Тамъ въ стары годы,
Сатиры смѣлый властелинъ,
Блисталъ Фонвизинъ, другъ свободы,
И переимчивый Княжнинъ;
Тамъ Озеровъ невольны дани
Народныхъ слезъ, рукоплесканій
Съ младой Семеновой дѣлилъ;
Тамъ нашъ Катенинъ воскресилъ
Корнеля геній величавый;
Тамъ вывелъ колкій Шаховской
Своихъ комедій шумный рой;
Тамъ и Дидло вѣнчался славой...

Да, театръ эпохи отечественной войны — это цѣлая нить чудныхъ жемчужныхъ зеренъ, это цѣлая галлерея кипѣвшихъ жизнью и талантами лицъ.

III.

Русскій театръ эпохи отечественной войны — это, конечно, раньше всего князь Александръ Александровичъ Шаховской. Какъ талантливый драматургъ и литературный реформаторъ, какъ завѣдывающій репертуаромъ Россійскаго театра, какъ учитель сценическаго искусства и режиссеръ и, наконецъ, какъ богато одаренная личность, онъ создалъ эпоху въ исторіи нашей сцены, эпоху прекрасную, незабвенную для потомства. Между тѣмъ есть лица, которыя долгое время не бываютъ достаточно цѣнимы потомствомъ и Шаховской, къ сожалѣнію, безусловно принадлежалъ къ ихъ числу.

По выраженію С. Н. Аксакова «никакое точное описаніе не можетъ дать настоящаго понятія о личности Шаховского».[70] Что касается его наружности, — онъ былъ довольно высокаго роста, съ умною, выразительной и правильною физіономіей, живыми глазами и пріятною улыбкою; у него былъ огромный носъ и, по выраженію Пушкина, угрюмый лобъ, а съ 35-ти лѣтъ, т. е. съ 1812 года, онъ началъ толстѣть и терять волосы на головѣ, такъ что вскорѣ сдѣлался и лысъ, и невообразимо толстъ. Въ бесѣдѣ онъ былъ живъ, веселъ и остроуменъ, что его болѣе всего и сблизило съ А. Л. Нарышкинымъ, нрава былъ добродушнаго и услужливаго.[71] Человѣкъ отлично добрый, умный и хорошо образованный, безкорыстный, любившій искренно своихъ немногочисленныхъ друзей и прощавшій своимъ многочисленнымъ врагамъ, онъ въ то же время имѣлъ и свои недостатки: у него былъ характеръ слабый, неопредѣленный, всегда готовый быть подъ вліяніемъ перваго человѣка, ему польстившаго; порою онъ бывалъ неумѣстно откровеннымъ, колкимъ и насмѣшливымъ до такой степени, что если подтрунить было не надъ кѣмъ, то онъ подшучивалъ надъ своимъ животомъ, таліей и длиннымъ, предлиннымъ носомъ. Вообще, онъ не имѣлъ такта, обо всѣхъ судилъ

по самому себѣ, часто ошибался, но ощущеніе разочарованія у него проходило очень скоро и онъ скоро забывалъ полученные имъ уроки. Отсюда проистекли всѣ его промахи.[72] Многое было ему привито отъ окружающей его обстановки. Ибо «каждое изъ сословій имъ посѣщаемыхъ оставляло на немъ окраску; но невоздержанность, безразсудность, завистливость жрецовъ Таліи всего явственнѣе выступала въ его дѣйствіяхъ и образѣ мыслей».[73] Онъ рожденъ былъ для театра: съ малолѣтства всѣ помышленія его къ нему стремились и, наконецъ, страсть къ театру совершенно кинула его туда. Понемногу онъ сталъ сближаться съ литературно-артистическимъ обществомъ и, наконецъ, столкнулся съ самимъ Нарышкинымъ. Въ результатѣ, 12 мая 1802 года, онъ былъ назначенъ Членомъ Конторы Дирекціи по Репертуарной части. Я пожертвовалъ всѣми выгодами, представлявшимися мнѣ въ жизни моей, любви къ отечественному просвѣщенію и страсти къ свободнымъ художествамъ, говорилъ о себѣ Шаховской;[74] современное ему общество въ лицѣ его умнѣйшихъ, культурнѣйшихъ представителей увлекалось театромъ поголовно, театръ былъ въ модѣ и у широкой публики, но Рубиконъ перейти рѣшился одинъ лишь Шаховской и перешелъ онъ его весь, со всею страстію, со всѣмъ пыломъ своей талантливой натуры и молодости — въ 1802 году ему было 25 лѣтъ.

Ранѣе всѣхъ другихъ театральныхъ областей Шаховскому стала близка драматургія. Оцѣнивая заслуги его, какъ писателя, создавшаго «комедій шумный рой», С. Т. Аксаковъ пишетъ. «Когда князь Шаховской началъ писать, у насъ не только не было драматической литературы, но мы даже не знали: какъ она можетъ быть у насъ, что намъ пригодно, кому мы можемъ или должны подражать».[75] И дѣйствительно, если не считать одинокихъ произведеній фонъ-Визина и Капниста, отечественными произведеніями останутся только сочиненія Сумарокова и Княжнина. Но Сумароковъ уже давно устарѣлъ и на сценѣ его не играли, точно такъ же, пожалуй, какъ и Княжнина.

А самое главное, у насъ до того времени не было «разговора на сценѣ, т. е. разговорности языка, сообразной съ характеристикой дѣйствующихъ лицъ». Началомъ того, что на русской сценѣ стали «говорить по человѣчески и успѣхами стихотворнаго и прозаическаго языка въ театральныхъ сочиненіяхъ» мы обязаны именно Шаховскому, ибо «онъ и въ томъ и въ другомъ показалъ прекрасные опыты». Онъ написалъ и перевелъ такъ много піесъ, что въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ мы имѣли самый разнообразный и пріятный репертуаръ. Многіе именно въ этомъ его и обвиняютъ, но по словамъ С. Аксакова,[76] его «можно

обвинять за множество имъ написанныхъ піесъ потому только, что, вѣроятно, ихъ количество мѣшало ему обработать ихъ качество». Дѣйствительно, онъ перепробовалъ всѣ роды драматической словесности, заимствовалъ содержаніе піесъ изъ театровъ всѣхъ образованныхъ націй, примѣривалъ ихъ на русскій вкусъ и ладъ, много разъ торжествовалъ, а если иногда и падалъ, терпѣлъ неудачи, то своими паденіями, своими опытами указалъ путь къ надежнымъ успѣхамъ послѣдующимъ драматургамъ. Безпрестанно создавая новыя и новыя піесы онъ достигъ еще и другой цѣли: онъ воспиталъ на нихъ труппу новыхъ актеровъ, какъ впослѣдствіи цѣлое поколѣніе актеровъ воспиталъ А. Н. Островскій. Надо также отмѣтить, что во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, независимо отъ того, были-ль они самостоятельны или нѣтъ, онъ былъ глубоко національнымъ.

Перу Шаховского принадлежитъ сверхъ 60-ти комедій; кромѣ того онъ писалъ и статьи по исторіи театра, по вопросамъ теоріи сценическаго искусства, писалъ рецензіи на спектакли и, даже, стихотворенія.

Въ своихъ комедіяхъ, изъ которыхъ напечатаны, къ сожалѣнію, далеко не всѣ, Шаховской считалъ себя послѣдователемъ Мольера. Такъ, въ одной изъ своихъ сатиръ [77] онъ писалъ:

«Мольеръ! твой даръ ни съ чьимъ на свѣтѣ несравненный,
Въ отчаянье меня приводитъ всякій разъ,
Какъ страстью сочинять къ несчастью ослѣпленный,
Я за тобой хочу взобраться на Парнассъ. —
Комедію пишу, тружусь, соображаю,
По правиламъ твоимъ мой планъ разполагаю;
Характеръ, драмы ходъ, развязку разговоръ,
Все, все одумаю и самъ собой доволенъ;
Мнѣ кажется мой слогъ пріятенъ, чистъ и воленъ,
Смѣшнаго множество, прелестный шутокъ зборъ,
И словомъ все въ моей комедіи мнѣ мило.
Но на столѣ моемъ какъ будто на бѣду,
Нечаянно твои творенія найду,
Невольно разверну, прочту, вздохну уныло,
Новорожденное дитя мое беру.
Бѣшусь, кляну его, и въ лоскутки деру.
. . . .
Проснись, Мольеръ! Возстань и умъ мой просвѣти;
Скажи какъ мнѣ писать! Мой духъ горитъ желаньемъ,
Полезнымъ сдѣлаться порока осмѣяньемъ;
Хочу я дураковъ на разумъ навести.
Что дѣлать! — Не могу я видѣть безъ досады
Пороки, слабости, и странности людей».

Говоря о литературныхъ заслугахъ Шаховскаго, нельзя не коснуться того, что по его мысли у насъ издавался первый театральный журналъ. 19 Мая 1807 года Жихаревъ записалъ у себя:[78] «Князь Шаховской говорилъ о намѣреніи своемъ съ будущаго года заняться изданіемъ какого-нибудь театральнаго журнала или газеты, въ которыхъ бы можно было помѣщать рецензіи на піесы, на игру актеровъ, разные театральные анекдоты, жизнеописаніе извѣстнѣйшихъ драматурговъ и актеровъ Русскихъ и иностранныхъ — словомъ, все, что относится до исторіи театра и правилъ сценическаго искусства. Князь Шаховской увѣрялъ, что въ этомъ намѣреніи поддерживаетъ его Крыловъ, который обѣщаетъ печатать въ новомъ журналѣ свои басни. Въ одномъ только онъ находитъ затрудненіе: кому поручить надзоръ за изданіемъ». Шаховской не оставилъ этой мысли и, не смотря на то, что современный ему сатирикъ писалъ:

...я зрю въ странѣ моей родной
Журналовъ тысячи, а книги ни одной,

заручился обѣщаніемъ актера Рыкалова, имѣвшаго на откупу типографію, взять на себя издержки и хлопоты по изданію, а Марина и Писарева — доставить нѣкоторые переводы изъ французскихъ авторовъ о правилахъ театра; Маринъ обѣщалъ даже перевести стихами поэму Дора (Dorat) о декламаціи. Должны были участвовать еще Гнѣдичъ, Языковъ и др.[79]

Задуманный Шаховскимъ журналъ, дѣйствительно, сталъ выходить въ 1808 году — первомъ и послѣднемъ его изданія — по два раза въ недѣлю подъ названіемъ «Драматическій Вѣстникъ». Эпиграфъ на немъ гласилъ: «La critique est aisée, et l'art et difficile». — Хоть критика легка, но мудрено искусство». Стоитъ перелистнуть страницы его, чтобы стало очевиднымъ, что главнымъ участникомъ и душою журнала былъ никто другой, какъ Шаховской. «Видя, что нашъ театръ занимаетъ своими успѣхами общество не только въ одни часы представленія, но даже на обѣдахъ и вечернихъ собраніяхъ, гдѣ сужденіе объ авторахъ и актерахъ бываетъ часто предметомъ разговора, мы рѣшились быть издателями сего журнала», гласитъ «Вступленіе» къ первому номеру. И передъ читателемъ тянется рядъ прекрасныхъ рецензій и разсужденій по вопросамъ литературы и театра. Издательство этого журнала — огромная и незабвенная заслуга передъ отечественнымъ театромъ.

Переходя къ характеристикѣ Шаховского, какъ завѣдывающаго репертуарной частью, нельзя не коснуться современной ему литературной кружковщины.[80]

Въ Петербургѣ существовалъ съ одной стороны кружокъ писателей подъ названіемъ «Бесѣда любителей русскаго слова», — здѣсь были

объединены всѣ корифеи литературы, какъ напримѣръ: Шишковъ, Державинъ, Хвостовъ, Крыловъ и многіе другіе. Близкимъ ему московскимъ кружкомъ было «Общество любителей русской словесности». Эти кружки держались прежнихъ, академическихъ литературныхъ принциповъ. Въ противовѣсъ имъ, однако, существовали: до 1816 года «Вольное Общество», а затѣмъ «Арзамасъ»; здѣсь была объединена вся передовая, слѣдовавшая за Карамзинымъ молодежь. Сюда принадлежали Жуковскій, Озеровъ, Дмитріевъ и др. Кромѣ того было много частныхъ кружковъ подчасъ внѣпартійныхъ, а подчасъ промежуточныхъ по убѣжденіямъ. Однимъ изъ нихъ былъ знаменитый Оленинскій кружокъ. Шаховской былъ членомъ Бесѣды, что, впрочемъ нисколько не мѣшало ему занимать нейтральное положеніе особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ выступалъ въ качествѣ начальника репертуара. Преслѣдуя вопросы чисто художественные, литературные, онъ не былъ человѣкомъ лагеря. Дѣйствительно, съ одной стороны онъ отказалъ Державину въ постановкѣ трагедіи его Евпраксія, а съ другой — самъ привезъ къ Оленину и читалъ у него «съ жаромъ юности и со слезами на глазахъ» трагедію Озерова «Эдипъ въ Аѳинахъ» [81] и, когда произошло замѣшательство изъ-за расходовъ на постановку, принялъ ихъ на себя. [82] Та же твердость и самостоятельность убѣжденій привела его къ тому, что онъ осмѣялъ Жуковскаго и Карамзина въ комедіи «Новый Стернъ». Да и здѣсь опять таки онъ имѣлъ въ виду не Карамзина лично, а лишь «Карамзинолатрію», т. е. всѣхъ подражателей его, «слезливыхъ писателей, плаксивыхъ сочинителей». [83]

Та же самостоятельность взглядовъ заставила его сказать о слѣдующей трагедіи Озерова «Фингалъ», что «это очень хорошая опера, что въ ней очень много прекраснаго пѣнія, танцовъ и спектакля, — но что трагедіи тутъ вовсе нѣтъ». И по той же причинѣ, не смотря на эпидемическое пристрастіе общества къ Озерову, онъ имѣлъ мужество, признавъ въ «Димитріи Донскомъ» Озерова, какъ поэта, упрекнуть его въ искаженіи историческихъ фактовъ. [84] Но нѣкоторые современники оцѣнили это иначе и утвердили за нимъ славу человѣка лицепріязненнаго и партійнаго на своемъ посту. Будучи начальникомъ репертуара, онъ «пріобрѣлъ себѣ наиболѣе враговъ. Иначе и быть не могло. Поставленный на такомъ постѣ, онъ ежеминутно принужденъ былъ оскорблять мелочное самолюбіе бездарныхъ писателей, безпрестанно заваливавшихъ его піесами». Вѣдь «каково объясняться съ авторами подобныхъ піесъ, и учтивымъ образомъ объявлять имъ, что они написали гиль». А между тѣмъ «эти то литературные трутни и со-

ставляли сильныя партіи и вооружали противъ него общественное мнѣніе».

Интересно, однако, каковъ былъ современный ему репертуаръ русскаго театра.

Въ Петербургѣ въ это время функціонировали два театра: Малый и Новый — Большой сгорѣлъ 31 декабря 1810 г.

Малый находился на площади нынѣшняго Александринскаго театра, а Новый въ домѣ Кушелева, въ началѣ Невскаго, гдѣ нынѣ Главный Штабъ; и въ нихъ играли четыре труппы: двѣ русскихъ, французская и нѣмецкая. Главная русская и французская играли въ Маломъ, а молодая русская и нѣмецкая въ Новомъ.

Въ Москвѣ былъ всего одинъ театръ — у Арбатскихъ воротъ, въ концѣ Пречистенскаго бульвара — и тамъ играли двѣ труппы: русская и французская.

«Скажу вамъ смѣло, пишетъ Булгаринъ,[85] что репертуаръ былъ богатъ, разнообразенъ и чрезвычайно занимателенъ, а потому и привлекалъ многочисленную публику». Репертуаръ 1812 года и ближайшихъ къ нему годовъ собственно нѣсколько отличался отъ репертуара всей Александровской эпохи, своимъ націоналистическимъ и патріотическимъ направленіемъ; на первомъ мѣстѣ стояли Дмитрій Донской Озерова, Пожарскій Крюковскаго и Всеобщее ополченіе Висковатаго. Но кромѣ нихъ русская драматическая труппа играла произведенія Озерова, фонъ Визина, Княжнина, Крылова, Шаховского, Вольтера, Расина, Шиллера, Шекспира. Коцебу и др.

Популярность трехъ первыхъ піесъ объясняется, сама собой, политическимъ моментомъ. Жихаревъ пишетъ объ одной изъ нихъ слѣдующее: «Оттого ли, что стихи въ трагедіи мастерски принаровлены къ настоящимъ политическимъ обстоятельствамъ, или мы всѣ вообще теперь еще глубже проникнуты чувствомъ любви къ Государю и отечеству, только дѣйствіе, производимое трагедіею на душу, невообразимо». И здѣсь же восклицаетъ: «У насъ не слыхано и не видано такой театральной пьесы, какою Озеровъ будетъ подчивать публику. Боже мой, Боже мой! Что это за трагедія»![86] Вяземскій разбираетъ пьесу серьезнѣе и подробнѣе. «Въ 1807 году, когда взоры Россіи устремлены были на борьбу храбрыхъ сыновъ ея съ силою грознаго врага, готовившаго цѣпи рабства Европѣ, Озеровъ въ трагедіи: «Димитрій Донской» напомнилъ согражданамъ своимъ о великой эпохѣ древней славы Россіи». «Трагедія, кромѣ ея драматическаго достоинства, согрѣта какою-то поэтическою любовію къ отечеству, которая отражается съ живостью и силою въ

Русскихъ сердцахъ, и которой напрасно будемъ искать въ твореніяхъ Сумарокова, Княжнина и самого Хераскова, пѣснопѣвца Россіи. Она и при началѣ своемъ имѣла разительное отношеніе къ современнымъ обстоятельствамъ; но послѣ событій 1812 года, которыя нѣкоторымъ образомъ предсказаны въ многихъ мѣстахъ Димитрія, еще болѣе становится на нашемъ театрѣ народною трагедіею». «Озеровъ возвратилъ трагедіи истинное ея достоинство: питать гордость народную священными воспоминаніями и вызывать изъ древности подвиги великихъ героевъ благотворителей современникамъ, служащихъ образцемъ для потомства». Что касается отступленія автора отъ исторической правды, въ чемъ его упрекали тогда многіе, а въ томъ числѣ Державинъ [87] и Шаховской, Вяземскій пишетъ: «Мнѣ кажется, что трагики могутъ отступать отъ частной исторической истины, съ тѣмъ только, чтобы быть ей вѣрнымъ въ общемъ смыслѣ; но увлеченный романическимъ воображеніемъ, Озеровъ нанесъ преступную руку на самый историческій характеръ Димитрія и унизилъ героя, чтобы возвысить любовника». [88] По мнѣнію критика, «трагедія эта навѣяна Корнелемъ и Расиномъ и напоминаетъ мѣстами «Танкреда» и «Брута»; въ изложеніи много поэтическихъ красотъ»... «Говоря о Димитріи Донскомъ, продолжаетъ онъ, невольно вспоминаешь другую трагедію — «Пожарскій», которой творецъ и дарованіемъ и преждевременною смертью, пресѣкшею при самомъ развитіи надежды прекрасной жизни, раздѣляетъ съ Озеровымъ дань нашихъ слезъ и уваженій». Эта трагедія, «если не изобилуетъ трагическими красотами Димитрія, то можетъ по крайней мѣрѣ по достоинству своему поэтическому занять, хотя и въ нѣкоторомъ разстояніи, первое по ней мѣсто». [89]

Жихаревъ подробнѣе останавливается на этой трагедіи. «Она имѣла, по его словамъ, невиданный и неслыханный успѣхъ»; однако «если и могла заслуживать какое-нибудь вниманіе, то единственно по намѣренію сочинителя, но въ художественномъ отношеніи не имѣла никакихъ достоинствъ». «Піеса эта посредственна, да и самые стихи въ роли Пожарскаго, которые приводили въ такой восторгъ публику, пахнутъ Сумароковщиной. Да какое до того дѣло? — Піеса была кстати».

Что же касается третьей изъ піесъ — «Всеобщее Ополченіе», то всѣ современники сохранили о ней лишь одно и очень яркое воспоминаніе: въ ней участвовалъ ветеранъ русской сцены И. А. Дмитревскій, что произвело среди зрителей огромную сенсацію. Самъ С. Висковатовъ былъ, по шуточному замѣчанію Воейкова, [90] при театральной дирекціи членомъ коммисіи для сочиненія проекта смѣшить Музъ трагедіями. И

единственный, намъ извѣстный отзывъ о пьесѣ принадлежитъ Штейнгейлю;[91] онъ писалъ, что это представленіе «весьма удачно однимъ изъ драматическихъ писателей сочинено».

Остальныхъ піесъ репертуара россійской драматической труппы мы коснемся въ связи съ описаніемъ исполненія современныхъ актеровъ.

Дѣятельность Шаховского по управленію русской труппой ознаменована, однако, не только составленіемъ и направленіемъ репертуара, но также цѣлой серіей внутреннихъ распорядковъ, изъ которыхъ мы остановимся на главнѣйшихъ двухъ: на покровительствѣ системѣ бенефисовъ и на учрежденіи молодой труппы.

«Въ исторіи театра надобно замѣтить еще одно обстоятельство, относящееся къ этому періоду, пишетъ современникъ.[92] Это чрезвычайное умноженіе числа бенефисовъ». Появились они съ появленіемъ иностранныхъ труппъ по той причинѣ, что дирекція считала для себя болѣе выгоднымъ дать актеру свободный отъ спектакля день, чѣмъ платить ему большее жалованье. Однако разсчетъ былъ вѣренъ лишь до тѣхъ поръ, покуда этихъ бенефисовъ было немного. «Но когда эта система перешла и на національный театръ; когда всякій артистъ, первый въ своемъ амплуа почелъ себя вправѣ требовать бенефиса; когда вся заботливость дирекціи о постановкѣ новыхъ піесъ должна была обратиться на бенефисныя піесы, а не на собственныя свои; когда потомъ разсчеты бенефиціантовъ сдѣлали изъ этого налогъ на публику, заставивъ ее платить втрое, вчетверо дороже вседневныхъ цѣнъ; когда выборъ бенефисныхъ піесъ сдѣлался спекуляціею и имѣлъ цѣлію одну многорѣчивую афишу, а не достоинство спектакля; когда число этихъ бенефисовъ возросло до того, что актеры принуждены были еженедѣльно выучивать по двѣ новыя роли, истощая свою память, не только безъ малѣйшей пользы искусству, но даже къ совершенному его упадку; когда сотни піесъ, которыя никогда бы не были приняты дирекціею, ежегодно наводняли репертуаръ, пріучая публику къ эфемернымъ произведеніямъ; когда имена авторовъ дюжинами стали мелькать на афишахъ, — и литература вовсе не знала объ нихъ, — о, тогда эта система сдѣлалась истинною язвою для литературы, для драматическаго искусства, для вкуса зрителей, для кармановъ публики. Это несчастное усиленіе бенефисовъ падаетъ нѣкоторымъ образомъ на Князя Шаховскаго, продолжаетъ современникъ. Образовавъ столько прекрасныхъ сюжетовъ, онъ всячески хотѣлъ обезпечить ихъ домашнюю жизнь, чтобы дать имъ средства какъ можно болѣе заниматься развитіемъ своихъ дарованій — и вотъ одинъ упрекъ, который можетъ сдѣлать исторія театра Князю

Шаховскому. Однако, бенефисы были не только матеріальной помощью, они, являлись извѣстнымъ почетомъ, подымали престижъ актера и поощряли его къ работѣ. Съ этой именно стороны подходилъ къ нимъ и Шаховской. Вопросъ о бенефисахъ былъ, очевидно, злободневнымъ и одинъ изъ сторонниковъ ихъ помѣстилъ даже спеціальное разсужденіе о нихъ въ Журналѣ Драматическомъ на 1811 г.[93] «Театральный бенефисъ учрежденъ для награды отличныхъ и въ поощреніе худыхъ актеровъ, дабы сіи послѣдніе, соревнуя первымъ, чувствовали все превосходство оныхъ и старались заслуживать отличіе, нераздѣльное съ лестною похвалою и другими многими выгодами», — цитата изъ Кеглавы; — далѣе авторъ замѣтки сѣтуетъ на то, что хорошіе актеры пользуются равнымъ правомъ на бенефисы съ худыми актерами и что при этомъ они очень часто умѣютъ составить искуснѣе програму, благодаря чему хорошіе актеры всячески являются въ убыткѣ. Но отвѣтъ на всѣ сіи вопросы можетъ быть слѣдующій и всегда единственный, заключаетъ авторъ: «Тотъ театръ, который не можетъ, или не въ состояніи цѣнить отличія своихъ служителей, всегда останется безъ отличій, и никогда не достигнетъ своего совершенства».

Но на ряду съ этой, наполовину сомнительной, ошибкой въ отношеніи бенефисовъ, за Шаховскимъ слишкомъ много явныхъ заслугъ передъ исторіей театра для того, чтобы ее какъ-нибудь учитывать. И къ одной изъ наиболѣе крупныхъ относится организація спектаклей молодой труппы. Шаховской понималъ, что быть можетъ и прекрасные, но уже сформировавшіеся, старые актеры не могутъ играть новаго репертуара и прогрессировать въ сторону иныхъ формъ сценическаго искусства, что новые актеры могутъ получиться только изъ молодыхъ силъ. Въ то же время, школа съ одной стороны постоянно выпускала новыя и новыя силы, а съ другой имъ нельзя было поручать отвѣтственныхъ ролей въ большой труппѣ, такъ какъ это могло бы возбудить неудовольствіе публики и портить ансамбль спектакля, — а публика «имѣетъ право требовать, чтобы спектакли шли въ наилучшемъ видѣ и обставлялись всегда первыми силами и только въ случаѣ болѣзни, или крайности, можно допустить появленіе дублета; публика платитъ деньги не за то, чтобы смотрѣть учениковъ».

Между тѣмъ, «молодые актеры, не участвуя въ спектакляхъ, никогда не пріобрѣтутъ необходимой опытности для развитія своего дарованія. Есть, конечно, для практическаго ученія театръ въ Театральной школѣ, но какая бываетъ публика въ этихъ спектакляхъ? свои товарищи, начальники и приглашенныя ими лица, которыя должны все хвалить.

Къ тому же оказалась и физическая возможность организовать новый рядъ спектаклей. Въ то время въ домѣ Кушелева, гдѣ нынѣ Главный Штабъ, играла нѣмецкая труппа. «Этотъ домъ былъ маленькимъ пале-рояле̌мъ своего времени; въ немъ были прекрасные магазины, богатые рестораны и кондитерскія, давались маскарады и балы». [94] «Театральный подъѣздъ приходился прямо противъ главныхъ воротъ Зимняго дворца; зрительная зала была очень некрасива: закоптѣлая позолота, грязныя драпри у ложъ, тусклая люстра, на сценѣ ветхія декораціи и кулисы, въ коридорахъ повсюду деревянныя лѣстницы, въ уборныхъ постоянная копоть отъ неисправныхъ лампъ, наполненныхъ чуть ли не постнымъ масломъ». [95] Такъ какъ нѣмецкая труппа играла тамъ всѣ дни недѣли, кромѣ вторниковъ и пятницъ, то Шаховской рѣшилъ воспользоваться этими днями для своихъ цѣлей,

Мысль объ учрежденіи «второй Россійской труппы» была высказана впервые еще кн. Юсуповымъ, стоявшимъ во главѣ дирекціи въ концѣ XVIII столѣтія, и учрежденіе Шаховскимъ «молодой труппы» явилось нѣкоторымъ образомъ, ея осуществленіемъ. [96] Въ предпринятыхъ имъ спектакляхъ молодежи всѣ видѣли одну забаву, всѣ ходили смотрѣть на хорошенькихъ воспитанницъ, но никому и въ голову не приходило, что это разсадникъ будущихъ великихъ талантовъ. «Значительныхъ, классическихъ піесъ тамъ почти не играли; все ограничивалось одноактными комедіями, игрушками, волшебными представленіями; — но въ этихъ полу-шуткахъ скрывалась высокая цѣль». [97] Біографъ Шаховского сожалѣетъ, что, сформировавъ для себя нужный кадръ актеровъ, онъ бросилъ дѣло молодого театра, который долженъ существовать всегда. [98]

Но вѣдь, основывая молодую труппу, Шаховской стремился удовлетворить лишь ближайшія, злободневныя нужды русскаго театра, конечной же цѣлью его было преподаваніе сценическаго искусства въ Театральной Школѣ, чему онъ, въ концѣ концовъ, и посвятилъ себя.

Коснувшись молодой труппы Шаховского, [99] мы подошли къ одному изъ самыхъ интересныхъ вопросовъ, а именно къ вопросу о современномъ Шаховскому сценическомъ искусствѣ и о взглядахъ на сценическое искусство, которые исповѣдовалъ и преподавалъ своимъ многочисленнымъ ученикамъ самъ Шаховской.

Каковы были принципы сценизма и искусства актера того времени? Унаслѣдовавъ театръ отъ музы Сумарокова, мы имѣли театръ французскій, ложноклассическій. Связь нашего театра съ французскимъ выражалась въ томъ, что, во-первыхъ, наша драматическая литература

подражала французской, во-вторыхъ, наша «теорія сценическаго искусства» была непосредственно переведена съ французскаго языка и, наконецъ, наши актеры нагляднѣйшимъ образомъ слѣдовали примѣрамъ французскимъ.

Что касается драматической литературы, то хотя наши авторы на всемъ протяженіи своего шестидесяти пятилѣтняго существованія (1747 — 1812) иногда и избирали національные сюжеты для трагической обработки, однако, обрабатывали ихъ по правиламъ французской поэтики; мало того, весь духъ нашей трагедіи былъ чисто французскимъ и черты то Корнеля, то Расина, то Вольтера ярко вырисовывались на фонѣ отечественныхъ именъ и русской топографіи.

Комедія, въ содержаніе которой имѣлъ доступъ народъ и бытъ, была болѣе національной, хотя Бригадиромъ, Недорослемъ и Ябедой она въ сущности исчерпывалась и національные элементы обрабатывались и трактовались въ нихъ опять-таки чисто по-французски. Драма наша также подражала то слезной комедіи, то мѣщанской трагедіи. И рядомъ съ этимъ въ репертуаръ входилъ огромный рядъ произведеній переводныхъ.

Что же касается теоріи сценическаго искусства, то, начиная съ послѣднихъ годовъ XVIII столѣтія вплоть до 1812 г. и далѣе, въ нашей періодической печати попадается рядъ статей, посвященныхъ то «Правиламъ актерской игры», то «Декламаціи», но всѣ онѣ безъ исключенія являются или переводами французскихъ или ихъ обработкой безъ внесенія какой бы то ни было новой точки зрѣнія. И не смотря на то, что французскій театръ со времени Барона до Тальма и Жоржъ эволюціонировалъ, начало XIX столѣтія пользовалось всѣми сокровищами французской теоріи нисколько не отдавая себѣ отчета въ ихъ послѣдовательности. Школа Расина, Мольера, Вольтера и Энциклопедистовъ, Шанмелэ, Баронъ, Лекувреръ, Дюкло, Клеронъ, Дюмениль, Лекенъ, Тальма — все это на русской почвѣ отожествлялось, сплеталось и давало какое-то пестрое сценическое искусство французскаго толка на славянской почвѣ. Если не считать немногихъ статей по теоріи сценическаго искусства въ нетеатральныхъ журналахъ и обратиться только къ «Драматическому Вѣстнику» 1808 года и «Журналу Драматическому» 1811 г., то у насъ получится слѣдующая картина сочиненій этого рода.

1. О драматическомъ искусствѣ [illegible] — изъ записокъ Лекена.

2. Правила чтенія и декламировки [illegible] переводъ съ непрерывнымъ упоминаніемъ Мольера, Барона, Клерона, Лекена и др.

3. О театральномъ [illegible] — изъ Вольтера.

4. Замѣчанія для актеровъ [103] — по Дидеро и Баттё.

5. О достоинствахъ актера [104] — по Дюмениль.

6. О дурныхъ привычкахъ въ игрѣ актеровъ [105] — по Дезессару.

7. О комедіи, объ игрѣ актеровъ, о трехъ единствахъ, о пользѣ театровъ, объ оперѣ, о театральномъ великолѣпіи [106] — по Вольтеру.

8. О подражаніи, о выборѣ содержанія для комедіи, о разныхъ родахъ комедіи [107] — изъ соч. Кеглавы.

9. О комическихъ роляхъ [108] — по Мольеру.

10. О пользѣ театра, о качествахъ актера, объ одеждѣ актеровъ [109] — по Клеронъ.

11. О костюмѣ [110] — на основаніи Детуша и Дюсиса.

12. О расположеніи актеровъ на сценѣ [111] — на основаніи Мольера.

13. О театральныхъ распорядкахъ [112] — по Дезессару.

14. Письма о пляскѣ и балетѣ Г. Новерра. [113]

И т. д., и т. д.

Здѣсь приведена только часть статей. Какъ видно — всѣ онѣ заимствованы, если не просто переведены съ французскаго; пропущенныя здѣсь ничѣмъ отъ нихъ не отличаются. Ясно отсюда, что весь духъ театральный, весь сценизмъ, все искусство театра были заимствованы и что мы впитывали все, что могли, жадно, какъ губка, не разбирая ни окраски, ни вкуса. Между тѣмъ, на протяженіи всего XVIII столѣтія проходятъ передъ нами слѣдующія школы и направленія сценическаго искусства.

XVII столѣтіе оставило потомству два направленія: Расина и Мольера. Направленіе Расина проповѣдовало пѣвучую декламацію съ музыкальными интервалами въ октаву, по примѣру античной; направленіе Мольера — реалистическую, правдивую игру. XVIII вѣкъ начинается направленіемъ Вольтера, смягчившаго Расина и замѣнившаго пѣніе читкой патетической и торжественной. За нимъ, наконецъ, слѣдуетъ революція въ сторону реализма, произведенная Энциклопедистами съ Мармонтелемъ и Дидро во главѣ. Носителями и воплотителями школы Расина были: его ученица Шанмелэ и Дюкло, Мольера — Баронъ и его единомышленница Лекувреръ, Вольтера — Дюмениль, Клеронъ и Лекенъ до выступленія Энциклопедистовъ, Мармонтеля и Дидеро — тѣ же Клеронъ и Лекенъ послѣ 1754 года. Наконецъ, въ послѣдніе годы XVIII ст., когда сложилась французская драма, появился новый рядъ актеровъ, какъ Молэ, Офренъ и др., ратовавшій за еще большій реализмъ въ игрѣ. И всѣ эти теченія заключались послѣднимъ словомъ сценическаго искусства знаменитаго Тальма, синтезировавшаго Вольтера

съ энциклопедистами. За все это время, наконецъ, правила и теорію игры излагали: Дюбо, Батте, Левекъ, Ф. Риккобони, Дора, Ремонъ де Сентъ Альбинъ, Мармонтель, Дидеро, Д'Аннетэръ, Клеронъ, Дюмениль, Лекенъ, Тальма и мн. др.

Чтобы войти въ оцѣнку сценическихъ взглядовъ Шаховского и характеризовать его, какъ учителя, режиссера и руководителя современныхъ ему актеровъ, остается, слѣдовательно, прослѣдить, какія именно теченія и въ какой послѣдовательности онъ могъ унаслѣдовать самъ и передать своимъ ученикамъ.

Описывая въ своихъ театральныхъ воспоминаніяхъ [114] свои впечатлѣнія отъ поѣздки въ Парижъ въ 1802 году, Шаховской, между прочимъ, удѣляетъ очень много вниманія характеристикѣ актера Офрена, нѣкогда тріумфально выступавшаго въ Comédie Française, поразившаго весь Парижъ новой школой читки простой и естественной, но сдѣлавшагося жертвой интригъ и принужденнаго покинуть его. Оказывается, онъ принужденъ былъ уѣхать, въ виду того, что своей новой школой не подходилъ къ современнымъ актерамъ и угрожалъ ихъ карьерѣ и успѣху, почему оставалось либо ему, либо имъ всѣмъ отказаться отъ своей школы игры [115]. «По волѣ Императрицы Екатерины, пишетъ Шаховской, И. А. Дмитревскій, посланный въ чужіе края для возобновленія Ея Придворной Французской труппы, пригласилъ его въ Россію, гдѣ онъ оставался до глубокой старости». Офренъ былъ очень въ модѣ въ Петербургѣ, пользовался большимъ расположеніемъ Императрицы, былъ завсегдатаемъ Эрмитажныхъ спектаклей [116] и преподавателемъ сценическаго искусства въ очень многихъ учебныхъ заведеніяхъ и частныхъ домахъ. «Многіе изъ нашихъ охотниковъ актеровъ, продолжаетъ Шаховской, въ томъ числѣ и я, брали у него уроки драматическаго чтенія». Итакъ, первымъ руководителемъ Шаховского въ отношеніи сценическаго искусства былъ Офренъ, — послѣднее слово французскаго искусства въ сторону реализма.

Далѣе, огромное вліяніе на Шаховского имѣли наблюденія, сдѣланныя имъ въ Парижѣ въ 1802 году. Такъ, очень сильное впечатлѣніе на него произвела игра актера Монвеля. «Такъ, это самъ Августъ! пишетъ онъ, вотъ его видъ, его осанка, внушающіе благоговѣніе; вотъ взглядъ его проникающій мысли и сердца, вотъ поступь и тѣлодвиженія человѣка, привыкшаго властвовать; изъ устъ, раствореныхъ улыбкою благоговѣнія, разливается, по всей высотѣ и пространству театра, голосъ хотя не звучный, но выразительный, и вездѣ безъ труда слышный; выговоръ ясный, произношеніе (diction) естественное, но

поддерживающее достоинство поэзіи, безъ малѣйшей напыщенности. Я не утерпѣлъ, высказалъ ему мое удивленіе, и на вопросъ, откуда онъ взялъ эту красоту трагическаго разговора и дѣйствія, которые не существуютъ на Французской сценѣ, Монвель отвѣчалъ: изъ Петербурга; она существуетъ уже давно на вашемъ придворномъ театрѣ; и замѣтя мое удивленіе, прибавилъ: да у васъ мой образецъ, Офренъ, выжитый изъ Франціи въ Россію, именно за принятую мною простоту и за нее избранный въ члены Національнаго Института».

Такимъ образомъ парижскія наблюденія пополняли Шаховскому уроки Офрена. Напримѣръ: онъ недоумѣвалъ, откуда Монвель беретъ силу груди, чтобъ безъ напѣва, безъ обычныхъ всхлипываній, безъ явнаго отдыха высказывать самыя длинныя рѣчи внятно и выразительно. «Грудь тутъ не причемъ, отвѣчалъ Монвель, а дѣло въ искусствѣ передышки и произношенія, которое пріобрѣтается по необходимости, и, къ несчастью, уже слишкомъ позднею опытностью. Тутъ онъ старался объяснить мнѣ тайну, пишетъ Шаховской, этого поздняго искусства переводить непримѣтно для слушателей духъ, совершеннымъ освобожденіемъ легкихъ, вбирающихъ въ себя, какъ раздувальные мѣхи, воздухъ и облегчать грудь отверзтымъ произношеніемъ круглыхъ гласныхъ буквъ, какъ-то: а, о, и, э, а въ подтвержденіе своей теоріи онъ прочелъ нѣсколько жаркихъ стиховъ изъ роли».

Разговорившись съ Монвелемъ, Шаховской перешелъ къ современному преподаванію сценическаго искусства въ Парижской консерваторіи и упрекнулъ Монвеля, почему не онъ тамъ преподаетъ, а позволяетъ Дюгазону и Флорансу «убивать молодые таланты традиціями и, уча ихъ со слуха, какъ скворцовъ, превращать въ попугаевъ и обезьянъ». «Оттого-то, отвѣчалъ онъ, что не хочу умножить ихъ числа» и тутъ же сталъ развивать мысль о томъ, что до сихъ поръ никто изъ преподавателей сценическаго искусства, даже Лекенъ, не сумѣлъ дать хорошихъ учениковъ; причина заключалась въ томъ, что учили всегда съ голоса, съ примѣра, что несравненно легче, и въ основаніи преподаванія лежала традиція. — Объ этой традиціи, кстати, очень интересно писалъ Жихаревъ въ «Воспоминаніяхъ стараго театрала.» — А между тѣмъ, «чтобы сдѣлаться великимъ актеромъ, говорилъ Монвель, нужно не одно ученье ролей по преданіямъ, или со слуха и зрѣнія, а образованіе и обогащеніе ума и души, необходимымъ для его дѣла знаніемъ словесности, въ ея обширномъ объемѣ, чтеніемъ славныхъ поэтовъ, историковъ и наблюдателей, совѣтами и бесѣдою людей просвѣщенныхъ и опытныхъ, а это гораздо труднѣе, скучнѣе и дольше, чѣмъ перенимать

видимое и слышимое однимъ разомъ и у одного человѣка». Потому то, по его мнѣнію, Мольеръ, Расинъ, Вольтеръ и Мармонтель могли создать такихъ великихъ актеровъ, какъ Баронъ, Шанмелэ, Лекенъ и Клеронъ, а эти послѣдніе не дали ни одного хорошаго ученика.

Еще одну цѣнную мысль высказалъ Монвель Шаховскому. «Наши трагики, послѣ великаго Корнеля придумали какой-то театральный міръ, совершенно отдѣльный отъ настоящаго быта зрителей своихъ, сочинили высокопарный языкъ, не терпящій никакихъ простонародныхъ словъ, даже и самыхъ необходимыхъ, составили классическую трагедію исключительно изъ лицъ и амплуа царей, первыхъ ролей молодыхъ любовниковъ, вѣстниковъ и наперсниковъ, къ которымъ подбираются актеры по росту и голосу, и каждый изъ нихъ пріученъ навсегда къ своей особой единообразности, и подъ разными именами и костюмами обязанъ контрактомъ къ неизмѣняемой надутости въ осанкѣ и поступи, мимикѣ и декламаціи, которыя, хотя и не въ обычаѣ Парижскихъ обществъ, однако никакъ не могутъ скрыть Французовъ подъ Греческими мантіями и на поддѣльныхъ котурнахъ. Приноровленныя къ этой затѣйливой неестественности, правила и традиціи заглушаютъ съ младенчества разсудокъ; привычка къ напыщенному театральству сдѣлалась для насъ натурою, а страхъ опростонародиться обуялъ наше трагическое актерство».

Мысли, высказанныя Монвелемъ, свѣжія, интересныя, глубокія и вѣрныя въ отношеніи даже XX вѣка, видимо, глубоко запали въ душу Шаховского и, вернувшись въ Петербургъ со знаніями, почерпнутыми у Офрена и умноженными и разъясненными Монвелемъ, и привезя съ собою, быть можетъ подъ вліяніемъ именно Монвеля, цѣлую серію теоретическихъ сочиненій по сценическому искусству, онъ сталъ строить планъ воспитанія и образованія русскаго актера на этихъ новыхъ для Россіи началахъ. Сумароковъ пересадилъ къ намъ французскую музу, Дмитревскій — французскую игру на практикѣ, и, наконецъ, Шаховской — школу сценическаго искусства. Отсюда становятся понятными и его стремленіе создать молодую труппу, издаваніе журнала и, наконецъ, вся его педагогическая и режиссерская дѣятельность. О молодой труппѣ мы уже говорили; что же касается авторскаго участія въ «Драматическомъ Вѣстникѣ» 1808 года, то Шаховской помѣщалъ тамъ цѣлый рядъ статей, преимущественно касающихся искусства актера. Онъ стремился ознакомить русскую публику съ французскими теоретиками и толкнуть русскую художественную мысль къ самостоятельнымъ выводамъ.

Первые шаги педагогической дѣятельности Шаховского неизвѣстны. Жихаревъ говоритъ,[117] что Е. Семенова «въ первой своей молодости,

играя нѣкоторыя легкія роли, выученныя ею подъ руководствомъ князя Шаховского въ присутствіи Дмитревскаго, была прелестна, и эта прелесть простой и естественной игры ея была неразлучна съ нею до самаго прибытія Жоржъ, которая вскружила голову ей». Завѣты Офрена, видимо, были живы. И популярность Шаховского, какъ учителя сценическаго искусства, была велика. Когда въ 1811 году къ нему пришелъ на пробу Брянскій, Крыловъ сказалъ князю: «подлинно бы, князь, поскорѣе имъ заняться, а то пожалуй, еще и съ толку собьютъ». Крыловъ, очевидно, держался тѣхъ же взглядовъ на сценическое искусство, что и Шаховской. «Съ этимъ талантомъ надобно поступать осторожно, говорилъ И. А.; мнѣ кажется, первые два, три года не должно бы давать ему ролей слишкомъ страстныхъ; не мудрено привить фальшивую дикцію и пріучить къ неумѣреннымъ и неумѣстнымъ возгласамъ по обязанности. Этотъ поддѣльный огонь спалилъ не одного молодца на сценѣ». [118] Но въ педагогической практикѣ Шаховскому пришлось столкнуться съ учениками безграмотными, неполучившими никакого образованія, приходилось растолковывать имъ все, начиная съ содержанія пьесы, характера изучаемой роли, нерѣдко историческаго лица и объяснять, напримѣръ, что «Альбіонъ» значитъ Англія, а не «альбиносъ», какъ это думала одна изъ ученицъ, что говоря о «Стиксѣ» не слѣдуетъ указывать на небо, какъ это дѣлала другая актриса, оправдывая свой жестъ тѣмъ, что это долженъ быть «какой-нибудь Богъ Олимпа». Широкій просвѣтительный планъ его, такимъ образомъ, разбивался о некультурность учениковъ, о полную неподготовленность ихъ къ воспріятію его теорій и окончилось это тѣмъ, что онъ сталъ учить съ голоса и съ жеста, превращая «дебютантовъ и дебютантокъ въ какихъ то попугаевъ или скворцовъ».

Съ комическими дарованіями при этомъ дѣло у него шло удачнѣе. «За то при трагическихъ роляхъ преподаваніе его было ошибочно. Способъ ученія Шаховского состоялъ, по словамъ его ученицы А. М. Каратыгиной, [119] въ томъ, что прослушавъ чтеніе ученика и ученицы, князь вслѣдъ за тѣмъ читалъ имъ самъ, требуя рабскаго себѣ подражанія — замѣтимъ здѣсь же, что у князя была очень плохая дикція — это было нѣчто въ родѣ наигрыванія или насвистыванія разныхъ пѣсенъ ученымъ снигирямъ и канарейкамъ. Къ тому же онъ указывалъ при какомъ стихѣ необходимо стать на правую ногу, отставя лѣвую, и при какомъ слѣдуетъ перекинуться на лѣвую ногу, вытянувъ правую, что, по его мнѣнію, придавало чтецу «величественный видъ». Иной стихъ слѣдовало проговорить шепотомъ и послѣ «паузы», сдѣлавъ обѣими ру-

ками «индукцію» въ сторону возлѣ сидящаго актера, скороговоркой проговорить заключительный стихъ монолога. Немудрено было запомнить его техническія выраженія; но трудно, а часто и вовсе было невозможно не сбиться съ толку и не увлечься собственнымъ чувствомъ».

Итакъ, Шаховской сбился на то, въ чемъ онъ недавно еще упрекалъ Дюгазона. Нѣкоторымъ оправданіемъ для него, конечно, служатъ некультурность учениковъ съ одной стороны и знанія его съ другой. Дѣйствительно, «онъ всегда умѣлъ хорошо передать самые тонкіе оттѣнки рѣчи и самая декламація его, хотя и утрированная, но всегда полная смысла, пониманія и изящества, являлась уже шагомъ впередъ на русской сценѣ и была достойна всякаго изученія». [120] Чувствуя неподдѣльную страсть къ руководительству молодыми актерами, Шаховской при своихъ знаніяхъ и своемъ вкусѣ принесъ огромную пользу нашему театру. Онъ угадалъ и образовалъ таланты Семеновой и Вальберховой, образовалъ Брянскаго, Сосницкаго и Рамазанова; далъ совершенно другое направленіе талантамъ Боброва и Рыкалова, и изъ плохихъ драматическихъ актеровъ сдѣлалъ превосходныхъ комическихъ, ему же многимъ обязаны Рождественскій, Самойловы — мужъ и жена, Болина и многіе, многіе другіе. Но въ то же время не мало трудовъ его погибло даромъ, потому что онъ иногда настойчиво хотѣлъ сдѣлать такихъ людей актерами, которые, «рождены были быть полотерами». [121] Несомнѣнно, что въ педагогической дѣятельности Шаховского, въ смыслѣ оцѣнки имъ молодыхъ талантовъ, могли быть и ошибки. Одна изъ нихъ пріобрѣла себѣ даже историческую извѣстность — это заблужденіе въ талантѣ Вальберховой.

Характеристика сценическаго искусства какой бы то ни было эпохи лишь отчасти опредѣляется разсмотрѣніемъ господствующихъ теченій въ драматургіи и теоріи сценическаго искусства. Полная же картина получается только послѣ разсмотрѣнія артистическаго исполненія непосредственно. Поэтому отъ князя Шаховского мы должны перейти къ актерамъ эпохи отечественной войны, и именно къ тѣмъ изъ нихъ, которые извѣстнымъ образомъ воплощали и проповѣдывали тѣ или иныя художественныя направленія.

Фигурой первой величины здѣсь является раньше всего Екатерина Семеновна Семенова. Но такъ какъ исторіи было угодно связать ея имя съ именами двухъ современныхъ артистокъ: Вальберховой и Жоржъ, то необходимо говорить о нихъ о троихъ. Семенова и Вальберхова обѣ были ученицами Шаховского.

Марія Ивановна Вальберхова, дочь извѣстнаго балетмейстера, быв-

шаго тогда еще въ живыхъ и стоявшаго во главѣ балета, дебютировала въ первый разъ 30 апрѣля 1807 года въ роли Антигоны въ трагедіи Эдипъ[122] и была на сценѣ дважды: съ 10 сентября 1807 года — 17 мая 1812 г. и съ 1 сентября 1818 г.,[123] причемъ ея артистическое поприще рѣзко разграничивается сдѣланнымъ ею промежуткомъ. По свидѣтельству современниковъ,[124] «съ молодостью и рѣдкой красотою соединяла она блистательное воспитаніе, гибкій, звучный органъ, много чувства, души и сценическую опытность». Ей «недоставало только физическихъ средствъ для выраженія сильныхъ страстей»;[125] за то она восполняла ихъ обдуманностью и детальнымъ изученіемъ ролей. Однако рядомъ съ нею на однѣ и тѣ же роли была такая крупная величина, какъ Е. Семенова, бравшая своимъ огромнымъ, мощнымъ, органическимъ темпераментомъ — и между соперницами завязался бой. «Въ театральномъ мірѣ всегда были и будутъ партіи»,[126] причемъ онѣ образуются какъ въ публикѣ, такъ и за кулисами. Публика разбилась на двѣ партіи и борьба захватила очень широкій районъ. За каретами обѣихъ артистокъ бѣгали ихъ поклонники, останавливали ихъ, выражали имъ свои похвалы и ссорились на улицѣ за превосходство каждый своей актрисы, обѣимъ актрисамъ посвящали стихи. Вотъ какъ, напримѣръ, нѣкто В. восхвалялъ Вальберхову въ Дидонѣ.[127]

Дидоны прелести Виргилій выхваляетъ.
Дидоны я не зналъ; но сердце увѣряетъ,
Что не было въ ней той волшебной красоты,
Которою вчера насъ восхищала ты.
Нѣтъ, если бы съ тобой могла она сравниться,
Еней, хоть набоженъ, въ счастливѣйшей судьбѣ,
Разсудку своему не могъ бы покориться,
И измѣня богамъ, былъ вѣренъ бы тебѣ.
Ахъ! можно-ль и на мигъ хотѣть тебя покинуть?
Кто сердца твоего возможетъ даръ отринуть.
Кто можетъ не желать, и презрѣнный тобой,
Быть красоты твоей свидѣтелемъ всечасно?
И въ грозный смерти часъ, простясь на вѣкъ съ прекрасной,
Снести во мрачный гробъ любовь и образъ твой!

Безконечное количество хвалебныхъ гимновъ посвящалось и Семеновой.

Мало того, демонстраціи устраивались и въ театрѣ. Такъ, когда, однажды, Вальберхова играла въ «Китайской Сиротѣ», одни вызывали ее, а другіе въ то же время стали шикать и лишь только она показалась, закричали «не надо».[128]

Борьба была тѢмъ обостреннѢе, что въ ней принимали участіе кулисы и, главнымъ образомъ, какъ говоритъ преданіе, самъ князь Шаховской. ПровѢрить это трудно, хотя безусловно можно думать, что [illegible] не тактичный и не сдержанный князь врядъ ли могъ спокойно отнестись къ тому, что, приближаясь къ апогею своей славы, Семенова перестала заниматься съ нимъ и перешла къ ГнѢдичу. Возможно, помимо этого, что Шаховской былъ болѢе лично расположенъ къ Вальберховой, ее любила также Ежова, пользовавшаяся большимъ вліяніемъ на князя, хотя съ другой стороны, біографія Семеновой [129] показываетъ, что эта послѢдняя была далеко не чужда интригъ и само собой, относилась далеко не пассивно къ своей соперницѢ, бывшей кромѢ того въ фаворѢ у ихъ общаго учителя. СнѢжный комъ накатывался, и противъ Шаховского стали говорить, что якобы онъ не даетъ Семеновой ея ролей, даетъ превратное направленіе ея таланту, умышленно учитъ ее неправильной декламаціи и заставляетъ понимать и произносить стихи въ трагедіяхъ совершенно противно ихъ смыслу, путаетъ ее на репетиціяхъ въ репликахъ, искажаетъ мимическую игру и т. д. [130] Совершенно ясно, что это все не болѢе, какъ сплошная инсинуація тѢмъ болѢе, что по словамъ современниковъ, князь давалъ Вальберховой тѢ роли, которыхъ Семенова или уже не играла или вовсе не играла, а лучшій репертуаръ все-таки всегда и неотъемлемо находился въ рукахъ Семеновой.

Объ игрѢ Вальберховой писалъ въ «АглаѢ» ГнѢдичъ — подписано NN — и сравнивалъ ее съ двумя другими актрисами — Баранчеевой и Короневичевой, равными съ нею, а подчасъ и превосходившими ее, по его мнѢнію. [131] Въ отвѢтъ на это появилась другая статья, [132] принадлежащая перу, вѢроятно, Шаховского — подписано «Й» — гдѢ авторъ возмущается этимъ сравненіемъ. «Ошибка удивительная, пишетъ онъ, которую не знаемъ, къ чему отнести, къ ироніи, къ пристрастію, или къ чему другому. Вальберхова, какъ всѢмъ извѢстно, неравняясь съ Трагическими актрисами Семеновой и въ нѢкоторыхъ роляхъ съ Каратыгиной, все же есть Трагическая актриса, а Баранчеева и Короневичева едва ли оными быть могутъ! Вальберхова хорошая Трагическая актриса, какой теперь въ МосквѢ нѢтъ, не взирая на то, что она имѢетъ недостатки» и т. д. Что же касается недостатковъ ея, то, по словамъ современниковъ, они заключались въ слѢдующемъ. «Вальберхова, играя піесу въ стихахъ, читала слишкомъ и очень слишкомъ на распѢвъ и дѢлала непріятные жесты, непріятныя мины». [133] А между тѢмъ, «кто знаетъ правила декламировки, тотъ вѢрно знаетъ, что декламировка

имѣеть основаніемъ своимъ натуральность, читаемъ мы въ рецензіи; но гдѣ тутъ правила, гдѣ тутъ будетъ натура, если актеръ или актриса дѣйствуя на сценѣ, будетъ закидывать назадъ руки, и будетъ располагать ими за собою, выдавшись всѣмъ корпусомъ напередъ и проч.; или ежели она захотѣвъ показать какую-то важность, начнетъ говорить тономъ превышающимъ силы, тономъ отливающимъ однѣ только грубыя и противныя слуху перемѣны въ голосѣ и проч.». И тутъ же авторъ этой рецензіи, очевидно, Макаровъ — подписано М. поясняетъ происхожденіе этой пѣвучей декламаціи: «вся игра ее не есть игра оригинальная, а довольно точное подражаніе игрѣ славной актрисы Жоржъ».

Но какъ согласовать принципы декламаціи Шаховского въ пору, еще недалекую отъ времени его поѣздки заграницу, съ пѣвучей декламаціей его вѣрной и любимой ученицы? Чтобы понять это, необходимо познакомиться съ однимъ эпизодомъ изъ современной имъ театральной жизни.[134] Однажды одинъ большой поклонникъ Семеновой — нѣкто Судовщиковъ — вбѣжалъ съ ужасомъ къ Жихареву: «Аменаида то наша вчера на репетиціи волкомъ завыла! Честью увѣряю, услышишь самъ сегодня; не узнаешь Семеновой: воетъ, братецъ ты мой, что твоя кликуша». Не повѣривъ ему Жихаревъ пошелъ къ Шаховскому. «Нашей Катеринѣ Семеновнѣ, отвѣтилъ онъ, и ея штату не понравились мои совѣты: вотъ уже съ недѣлю, какъ она учится у Гнѣдича, и вчера на репетиціи я ея не узналъ. Хотятъ, чтобъ въ недѣлю она была Жоржъ: заставили ее пѣть и растягивать стихи... Грустно и жаль, а дѣлать нечего». Многіе винили въ этой перемѣнѣ Гнѣдича. Говорили, что онъ, какъ нѣкогда Расинъ для Шанмелэ, писалъ ей ноты для текста. Однако, дѣло здѣсь было, конечно, не въ Гнѣдичѣ. Зотовъ пишетъ,[135] что Семенова, измѣнившая свою дикцію, первая запѣла въ русской трагедіи; «до нея, хотя и читали стихи на сценѣ не такъ, какъ прозу, но съ нѣкоторымъ соблюденіемъ метра, однакожъ вовсе не пѣли; нововведеніе Семеновой растягивать стихи и дѣлать на словахъ продолжительныя ударенія, появилось отъ неправильно понятой дикціи актрисы Жоржъ».

Итакъ, около 1810 года въ игрѣ обѣихъ артистокъ, — какъ Вальберховой, такъ и Семеновой — замѣчается переходъ къ пѣвучей декламаціи и современники указываютъ, какъ на виновницу, на одну и ту же актрису Жоржъ. Чтобы провѣрить возможность и степень ея вліянія, оставимъ на время Семенову и Вальберхову и обратимся къ этой послѣдней.

IV.

Крупная сама по себѣ актриса, Жоржъ принадлежитъ къ числу тѣхъ иностранцевъ, которые на зарѣ русской общественной жизни пріѣзжали къ намъ съ одной стороны «на ловлю счастья и чиновъ», а съ другой — творить великое дѣло просвѣщенія. Жоржъ, подобно Дидло, Тальони и нѣкоторымъ другимъ пришельцамъ, создала эпоху въ жизни русскаго искуства какъ тѣмъ вниманіемъ, которое она привлекала къ себѣ, такъ и тѣмъ вліяніемъ, которое она имѣла на судьбу нашей сцены. Жоржъ — эпоха русскаго театра, «Жоржъ положила первый шагъ къ великой славѣ Россійскаго театра».[136] Жоржъ, какъ нѣкогда Карлъ XII, какъ Наполеонъ, вошла въ глубину русской жизни, русскаго искусства, овладѣла имъ и, какъ они, была побѣждена своими учениками. Исторія пребыванія Жоржъ въ Россіи и ея вліянія на русское искусство ярко выявляетъ 1812 годъ, какъ символъ пробужденія нашихъ національныхъ силъ и побѣды надъ Западомъ.

Маргарита Веймеръ родилась въ 1786 году; родители ея были — отецъ Жоржъ Веймеръ (Weimer) капельмейстеромъ оркестра при театрѣ въ Байё (Bayeux), а мать, подъ своей дѣвичьей фамиліей Вертёйль (Verteuil), играла въ томъ же театрѣ субретокъ.[137] Въ первый разъ Маргарита Веймеръ выступила на сцену пяти лѣтъ, а въ 15 она уже играла серьезныя роли и обращала на себя вниманіе. Въ эту пору судьба ее столкнула съ двумя крупными актрисами того времени. Въ первый разъ ей пришлось выступить въ одной оперѣ вмѣстѣ съ Дюгазонъ. Эта послѣдняя пришла отъ нея въ восторгъ, разучила съ нею роль Адольфа для ближайшаго представленія «Камиллы или Подземелья», роль, которую она пропѣла прекрасно, благодаря чему Дюгазонъ и хотѣла было взять ее съ собою въ оперу. Во второй разъ она участво-

вала въ гастроляхъ Рокуръ въ роли Элизы въ Дидонѣ; это было въ концѣ 1801 года. Рокуръ также была отъ нея въ восхищеніи и уговорила родителей отпустить дѣвочку въ Парижъ. Здѣсь Маргарита Веймеръ, или какъ ее называли по отцу, Жоржъ Веймеръ, въ теченіе восемнадцати мѣсяцевъ брала уроки сценическаго искусства у Рокуръ и, наконецъ, дебютировала 29 ноября 1802 г. въ Ифигеніи въ Авлидѣ въ заглавной роли. Не знавшая себѣ равныхъ на сценѣ, ея учительница, однако, имѣла свои недостатки: она была слишкомъ суха, холодна и величественна, ей недоставало душевной теплоты, чего, какъ говоритъ біографъ, отъ природы было такъ много у Жоржъ, но чего русскіе художественные критики въ ней все-таки не находили. Вѣроятнѣе всего — Рокуръ сумѣла воспитать въ ней на ряду со многими достоинствами и эти недостатки. Но біографъ Жоржъ утверждаетъ, что Рокуръ направляла свою ученицу въ сторону правды и простоты; такъ стихи, которые должны были звучать благородствомъ души, она совѣтовала ей говорить какъ можно натуральнѣе, безъ какого бы то ни было выкрика. Вспоминается эпизодъ съ Клеронъ въ Бордо — публика, услышавъ простую, естественную рѣчь сначала недоумѣвала, а затѣмъ разразилась аплодисментами. У Жоржъ, однако, оказалась большая соперница въ лицѣ другой молодой артистки Дюшенуа и парижская публика быстро разбилась на двѣ партіи; но талантъ Жоржъ, а особенно ея красота — Дюшенуа между тѣмъ была некрасива — и вниманіе перваго консула Бонапарта помогли ей одержать верхъ. Итакъ, побѣда, а съ нею вмѣстѣ и слава быстро оказались въ ея рукахъ.

Между тѣмъ молва о ней дошла до Петербурга и — ходили слухи — среди вопросовъ, обсуждавшихся Императорами въ Тильзитѣ, былъ вопросъ о дѣвицѣ Жоржъ.[138] Вскорѣ послѣ того, читаемъ мы въ ея біографіи, русскій посланникъ графъ Толстой получилъ тайное предписаніе отъ Александра I сманить ее въ Петербургъ. И вотъ, въ концѣ апрѣля 1808 года при посредствѣ русскаго гвардейскаго офицера, Бенкендорфа, она бѣжала, вмѣстѣ съ танцовщикомъ Дюпоромъ, своей младшей сестрой, танцовщицей Бебель и актеромъ Флоріо. Побѣгъ былъ устроенъ, между прочимъ, какъ разъ въ то время, когда публика, собравшись въ театрѣ на представленіе трагедіи «Артаксерксъ», нетерпѣливо ждала ея выхода; тогда, вдругъ, со сцены было объявлено, что Жоржъ въ Парижѣ нѣтъ.

Наѣзды русской театральной администраціи въ Парижъ для найма французскихъ актеровъ были въ то время въ обычаѣ. Франція хвасталась и гордилась своимъ театромъ. Такъ, напримѣръ, «для забавы друга

своего Александра», въ Эрфуртѣ, и на удивленіе толпы прибывшихъ туда королей. Наполеонъ выписалъ изъ Парижа труппу лучшихъ комедіантовъ. Между ними Русскому Императору болѣе всѣхъ игрой полюбилась дѣвица Бургоэнь; замѣтивъ это, Наполеонъ велѣлъ ей отправиться въ Петербургъ. [139]

Сама Жоржъ свой побѣгъ въ Россію описываетъ такъ: [140]

«Почему я покинула Парижъ и французскій театръ? Великій Боже, да развѣ я это знаю! Нѣтъ, я не знаю. Этотъ пріѣздъ, этотъ капризъ явился слѣдствіемъ встрѣчи съ русскимъ посланникомъ, графомъ Толстымъ. Съ нѣкотораго времени я не видѣла императора — конечно, это моя вина! О, да, моя вина. Мнѣ было скучно, у меня были долги, я не хотѣла ни о чемъ просить, я всячески старалась себя оправдать; вѣрнѣе всего, мнѣ хотѣлось воздуха, воздуха заграничнаго. Ахъ, какъ взбалмошна молодая актриса! И какая ерунда быть разочарованной! Но себя не измѣнишь — такъ было и со мной. Деньги! къ чему? Я предпочитала успѣхъ. Глупости! Наконецъ, посланникъ часто бывая у меня, много мнѣ говорилъ о Россіи, объ Александрѣ. Одинъ изъ атташе, баронъ Бенкендорфъ, мнѣ предложилъ ѣхать. Сегодня я соглашалась, на завтра отказывалась. Дѣло было рѣшено на одномъ маскарадѣ. Графъ Толстой не отставалъ отъ меня, покуда я ему не назначила точно завтрашній день. Въ ту же ночь я встрѣтила молодого Чернышева. Я знала его любовныя дѣлишки и нѣсколько минутъ его интриговала. Онъ тогда былъ очень наивенъ. Онъ мнѣ сказалъ: «Не говори со мной. Я связанъ съ женщиной, которая меня обожаетъ и очень ревнива» — «Ахъ ты Боже мой! ревнива, а ты уже нѣсколько дней здѣсь! Я тебѣ не повѣрю, если ты мнѣ ея не назовешь; она, конечно, италіанка?» — «Нѣтъ, не италіанка: это M-lle George». Взрывъ смѣха смутилъ провидѣніе русскаго юноши. Мнѣ въ то время и въ голову не приходило, что этотъ наивный мальчикъ причинитъ столько зла Франціи, похитивъ планы кампаніи. Подлецъ!

Итакъ, я назначила отъѣздъ на завтра. У меня была пріятельница, которая продала мнѣ паспортъ за сто луи. Она не могла дешевле. Я готовилась подъ величайшимъ секретомъ. Флорансъ и мой бѣдный дорогой Тальма только знали объ этомъ. У меня сердце было очень черствое: я оставляла любимаго отца, маленькую сестру, брата и больную мать. Въ молодости мы эгоисты. Я покидала все, что любила и зачѣмъ? Мнѣ не было суждено вновь свидѣться съ больной матерью; еслибъ я могла предвидѣть — я бы безусловно осталась: никогда не хочется вѣрить въ вѣчную разлуку. А затѣмъ мнѣ и не говорили объ опасности,

грозившей моей матери. Я думала потомъ ихъ выписать къ себѣ. Первое горе стояло на стражѣ: моя мать умерла сорока трехъ лѣтъ! Узнавъ объ этомъ я очень подалась! Я испытывала больше, чѣмъ горе: я испытывала угрызенія совѣсти.

Однако, я забѣгаю впередъ, говорю внѣ порядка. Но это моя жизнь, мой характеръ, моя натура.

Все было готово; я уѣзжала; я увозила съ собой всѣхъ, кого любила. Я только что создала роль Манданы въ Артаксерксѣ Дельріё. Я сыграла ее трижды и уѣхала 7 мая 1808 г. Я поцѣловала свою мать, не прощаясь съ нею и въ полдень я уже сидѣла на извощикѣ, чтобы ѣхать къ почтовымъ лошадямъ, которыя ждали меня на первой станціи. Я ѣхала безъ отдыха до Страсбурга, расчитывая засвѣтло переѣхать Рейнъ. Но къ несчастью было очень поздно. Пришлось ночевать въ Страсбургѣ. Мое сердце замирало каждый разъ, когда кто нибудь входилъ. Мы переѣхали черезъ мостъ... и оказались за границей. Еще нѣсколько минутъ и я была бы возвращена въ Парижъ. Телеграфъ дѣлалъ свое дѣло!»

Жоржъ пріѣхала въ Петербургъ въ маѣ [141] и контрактъ съ нею былъ заключенъ съ 7 мая [142] — т. е. со дня ея отъѣзда — и дебютировала 13 іюля; сенсацію произвела она колоссальную. Впечатлѣнія отъ ея перваго выхода были записаны въ журналѣ Шаховского. [143]

«...Къ намъ пріѣхала изъ Парижа, пишетъ современникъ, вѣроятно Ильинъ, — подписано И. — новая актриса Г-жа Жоржъ, которая можетъ включена быть въ малое число славныхъ трагическихъ лицъ. Первое ея появленіе на театръ французскій было въ Федрѣ, Расиновой трагедіи. Всеобщая молва о ея дарованіяхъ, заставила меня съ лорньетомъ въ рукахъ, замѣчать въ театрѣ всѣ ея движенія, голосъ, взгляды.

Г-жа Жоржъ, лѣтъ 22 дѣвица, роста большаго, стройна, прекрасна собою, волосы черные, окладъ лица Греческій и потому самому съ перваго уже появленія вселяетъ въ зрителяхъ охоту ее видѣть, замѣчать... Къ тому же всѣ ея тѣлодвиженія ловки, игривы, какъ говорятъ живописцы; словомъ, для кисти и рѣзца она лучшій образецъ. Голосъ у нее свободный, громкій, выговоръ внятный; многіе замѣчали, будто она слишкомъ уже протяжно говоритъ, даже поетъ; но забыли, что самое лице, ею представленное, того требовало; извѣстно намъ, что такъ произносили на театрахъ древнихъ, въ родѣ которыхъ сія трагедія писана. На этотъ самый случай Фернейскій трагикъ пишетъ, что бы отнюдь не произносить стихи какъ прозу, онъ даже бранитъ тѣхъ, которые дерзаютъ сей языкъ великихъ людей унижать обыкновеннымъ

выговоромъ. — Къ тому же, какъ я замѣчалъ, актриса въ нѣкоторыхъ только мѣстахъ употребляла протяжное произношеніе, когда того требовало ея положеніе, страсти, перемѣна разговора»...

Но сохранились и совсѣмъ иныя впечатлѣнія отъ ея дебюта. Партеръ, пишетъ С. Т. Аксаковъ [144] «былъ такъ полонъ, что только двое зрителей рѣшились втиснуться послѣ меня. Въ серединѣ партера кому-то сдѣлалось дурно. Наконецъ началась «Федра», которую никто не слушалъ до появленія дебютантки. Хотя я ничего подобнаго m-lle Georges не видывалъ, но внутреннее чувство сказало мнѣ истину и я не раздѣлялъ общаго восторга зрителей, которые такъ хлопали и кричали, что, казалось, дрожали стѣны театра. Я осмѣлился сказать своимъ сосѣдямъ, что дебютантка слишкомъ поетъ стихи и что игра холодна. Дорого стоила мнѣ моя откровенность: около меня стояли и сидѣли по большей части французы, и я былъ осмѣянъ и обруганъ безъ пощады».

Что-же касается біографа Жоржъ, то онъ записалъ впечатлѣнія такъ:

«Можетъ быть въ это время клака была организована самой администраціей, какъ у насъ; но, насколько извѣстно, въ 1809 году ея не знали. Весь залъ аплодировалъ ей какъ одинъ человѣкъ. Высшее общество, въ запуски съ «мужиками» изъ партера, при концѣ піесы кричало изо всѣхъ силъ: «Жоржъ, Жоржъ!» Это была цѣлая буря браво; вѣнки и цвѣты сыпались градомъ».

Таковы были первыя впечатлѣнія. Ясно, что успѣхъ былъ огромный, хотя такъ же ясно, что мнѣнія и симпатіи публики раздѣлились и что вокругъ имени Жоржъ должна была подняться страшная шумиха. Поэтому, когда зимою 1809 года, она поѣхала играть въ Москву, «крылатая молва, за нѣсколько недѣль до прибытія ея и Дюпора предувѣдомила Московскую публику о намѣреніи ихъ посѣтить здѣшнюю столицу. «Они ѣдутъ! Они уже здѣсь!» говорили въ театрѣ и въ собраніяхъ; это значитъ, что всѣ нетерпѣливо сихъ господъ ожидали». [145] Наконецъ, 4 ноября она дебютировала тамъ въ той же роли Федры. Мы нарочно временно пропустили цѣлый годъ ея пребыванія въ Россіи, чтобы привести отзывъ объ ея игрѣ въ той же роли еще одного крупнаго критика — Жуковскаго. [145] «Эта роль, пишетъ онъ, можетъ назваться оселкомъ трагическаго таланта въ Актрисѣ» и «надобно отдать справедливость дѣвицѣ Жоржъ. Она исполнила почти всѣ требованія въ ролѣ Федры: зрители ни на минуту не могли забыть, что они видятъ передъ собою нещастную жертву непроизвольной страсти. Ея походка, блѣдность ея лица, слѣдствіе внутренней скорби; глаза мутные, лишенные

послѣдняго блеска, но полные выраженія тайной страсти, все изображало Федру, палимую внутреннимъ, неестественнымъ пламенемъ». Восхищаясь ея игрой, Жуковскій отмѣтилъ однако и недостатки: «она иногда излишно заботится о своей наружности: напримѣръ въ самыхъ сильныхъ мѣстахъ незабываетъ она поправлять свое покрывало, волосы, порфиру, также замѣтно иногда, что она хочетъ плѣнить глаза живописнымъ своимъ положеніемъ. Такая заботливость не усиливаетъ, а развѣ только ослабляетъ то чувство, которое игрою своею производитъ она въ сердцѣ зрителя: Федра, оправляющая на себѣ порфиру, въ ту самую минуту, когда она забывшись, открываетъ страсть свою Ипполиту, сама выводитъ насъ изъ очарованія, и мы находимъ въ ней одну только Актрису. Дѣвица Жоржъ, кажется, не имѣетъ причины бояться, чтобы зрители, смотря на выразительное лице ея, могли не забыть о ея платьѣ: чѣмъ менѣе будетъ она думать о дѣйствіи на глаза, тѣмъ болѣе будетъ дѣйствовать на сердце.

Нѣкоторые изъ зрителей недовольны ея декламаціею: они называютъ ее пѣніемъ. Не беремъ на себя рѣшить, справедливо ли они мыслятъ, но спрашиваемъ: можно ли читать стихи какъ прозу, и особливо стихи трагическіе?» и далѣе Жуковскій ссылается на примѣръ античнаго театра, склоняясь въ сторону пѣнія. «Имя актрисы превосходной принадлежитъ Жоржъ по праву; но степени сего превосходства опредѣлить не можемъ: она опредѣляется только по сравненію», заканчиваетъ авторъ.

Другой Москвичъ, Николай Иванчинъ - Писаревъ — подписано Н. И. П. — пишетъ объ ея дебютѣ въ Федрѣ[146] съ такимъ же восторгомъ. Онъ плѣненъ ея наружностью, голосомъ, чистотою произношенія, ея «удивительной способностью выражать тайныя ощущенія сердца, оттѣнять страсти, дѣлать краснорѣчивымъ молчаніе настолько, что если бы я былъ Китаецъ, пишетъ онъ, или Трагедія была бы играна на Китайскомъ языкѣ, я совершенно бы ее понялъ». «Многіе нашли, продолжаетъ онъ, въ ней недостатокъ въ живости для изображенія пылкой страсти, но развѣ страсти Федры обычны и въ намѣреніе Расина входило испугать зрителя. Многіе ожидали болѣе «ужасной» мимики, но развѣ ея мимика не краснорѣчива и не полна художественной мѣры». «Все прочее въ игрѣ сей актрисы, такъ заканчиваетъ онъ свой подробный и восторженный отзывъ, подходило бы къ совершенству, если бы нѣкоторые стихи были менѣе протяжно сказаны; однако сіе иногда торжественное, иногда гробовое продолженіе голоса отмѣнно способствуетъ быстрымъ переходамъ, которые столь разительно изображаются

г-жею Жоржъ, оттѣняютъ разныя взаимно-противуположныя чувствованія и, своею «натуральностью», составляютъ главную прелесть ея игры». Только одинъ недостатокъ нашелъ онъ: «Когда Федра, забывъ все, бросается къ Ипполиту въ намѣреніи умертвить себя его оружиемъ, тогда только г-жа Жоржъ заставила меня желать ей болѣе средствъ (moyens), нежели она употребила».

Итакъ, Москва также приняла Жоржъ съ восторгомъ, хотя также не упустила отмѣтить ея пѣвучую декламацію. Здѣсь, какъ и въ Петербургѣ, образовались партіи и поднялась шумиха.

Послѣ своего перваго дебюта въ Федрѣ, Жоржъ второй разъ выступала въ Петербургѣ 30 іюля въ роли Аменаиды въ Танкредѣ.

«Аменаида изрѣдка напоминала намъ, пишетъ современникъ, — подписано И [147] — то актрису Жоржъ, то Федру; во многихъ же мѣстахъ она была сама собою до такого совершенства, что Фернейскій трагикъ увидѣлъ бы на яву тотъ мысленный образецъ красоты (beau idéal), который онъ намъ представилъ въ трагедіи». Старинные любители и знатоки театра вспоминали прежнюю знаменитую Аменаиду въ исполненіи г-жи Гюсъ и отдавали предпочтеніе этой послѣдней. Вообще «игра г-жи Жоржъ не вездѣ равно была хороша; въ иныхъ мѣстахъ она играла превосходно, а въ другихъ ослабѣвала; къ тому же, выраженіе сильныхъ страстей свойственнѣе сей актрисѣ, нежели томное, нѣжное, горестное израженіе чувствъ, въ чемъ г-жа Гюсъ была превосходна, а особливо въ Аменаидѣ». Недовольны были и ея слишкомъ торжественнымъ и нарядным костюмомъ. Видимо, вообще, роль Аменаиды ей не удавалась.

Такъ, въ одинъ изъ ближайшихъ годовъ было напечатано слѣдующее стихотвореніе на игру ея въ Танкредѣ:

Прекрасна ты въ игрѣ: — но не Аменаида;
Плѣнила весь театръ — пріятностію вида...
Ты лучше намъ могла представить Федры страсть;
Знать опытомъ тебѣ извѣстнѣе та часть. [148]

Итакъ, мнѣнія относительно Жоржъ дѣлились. Одна часть публики восторгалась не входя ни въ какую критику, другая восторгалась, — восторгалась, главнымъ образомъ, ея красотой — но находила вѣскіе недостатки, такъ что читатели не понимали, какова же оцѣнка таланта Жоржъ въ итогѣ. Недоумѣнія ихъ разрѣшить взялся, наконецъ, Гнѣдичъ, который написалъ въ «Драматическій Вѣстникъ» письмо со слѣдующей просьбой къ Шаховскому: «пусть хладное и опытное сужденіе

твое покажетъ, какъ я долженъ думать объ искусствѣ актрисы Жоржъ. Симъ доставишь ты мнѣ удовольствіе и многимъ здѣшнимъ любителямъ театра». [149] Отвѣтъ Шаховского — подписано А. А. — полонъ глубокаго, истиннаго знанія сценическаго искусства и изобличаетъ въ немъ огромную эрудицію. Шаховской, единственный изъ современныхъ критиковъ, обратился къ основному принципу, минуя лирическіе порывы минуты.

«Ты хочешь знать мое мнѣніе о достоинствѣ игры г-жи Жоржъ; но развѣ ты забылъ правило, котораго я держуся» пишетъ Шаховской, ссылаясь на Барона, Лекена, Клеронъ, Дюмениль, Офрена и Монвеля, какъ на носителей истины сценическаго искусства и учителей своихъ. Всѣ они преподавали, говоритъ онъ, правила «простой и натуральной декламаціи». Жоржъ «на самомъ дѣлѣ прекрасна, но это личное достоинство г-жи Жоржъ, а не актрисы. Природа осыпала ее всѣми дарами, могущими возвысить успѣхи ея въ театральномъ искусствѣ до возможной степени; но она слѣдуя, какъ видно, школѣ нынѣшнихъ Французскихъ трагическихъ актеровъ, приняла въ чтеніе сей тягостный для слуха распѣвъ стиховъ, бывшій по совершенной необходимости въ употребленіи на театрѣ Грековъ» и «во времена слѣпого подражанія всему древнему, безъ всякаго разсужденія введенной въ декламацію Французскихъ актеровъ». «Пѣнія г-жѣ Жоржъ въ ролѣ Федры извинить не можно, не смотря на то, что она Царица Греческая. Есть-ли-жъ можно оправдывать напѣвъ ея въ первыхъ діалогахъ Федры и въ другихъ нѣкоторыхъ мѣстахъ, такъ не тѣмъ, что ихъ произноситъ Греческая Царица, но что ихъ говоритъ женщина изнуренная страстію, въ изступленіи, въ мечтаніи, во время которыхъ уныніе наполняющее душу нашу, обыкновенно заставляетъ произносить всѣ слова томнымъ и протяжнымъ голосомъ.

Что касается до искусства г-жи Жоржъ, оно велико. — Страсти ей ничего ни стоютъ, душа ея полна огня, лицо есть зеркало души: оно столько же быстро и легко измѣняется, какъ быстры и легки перемѣны голоса въ страстяхъ ея; но во всемъ этомъ видно старательное изученіе, а не то вдохновеніе сердца воспламеняющагося огнемъ природы и восторгающаго души зрителей. Въ самыхъ изступленіяхъ страстей она никогда не можетъ забыться, что она на театрѣ. Всѣ зрители справедливо желали, что бы г-жа Жоржъ въ семъ мѣстѣ изліянія страсти, болѣе бы предалася чувствамъ, болѣе бы забылась. Я во многихъ мѣстахъ желалъ этого. Жаль еще, что сія актриса пренебрегаетъ самое первоначальное основаніе искусства: твердое и внятное чтеніе. Въ прекрасныхъ ея переливахъ голоса отъ протяжнаго до скораго разго-

вора часто ничего не слышно. Впрочемъ въ продолженіе всей роли глубокое познаніе характера и страстей Федры изображалось въ игрѣ актрисы: въ продолженіе всей роли «Федры» я видѣлъ все великое искусство актрисы», «я удивлялся ея искусству: она бы восхищала имъ, есть ли бъ болѣе предавалась чувствамъ души и не однимъ изученіемъ нравилась, есть ли бъ прекрасными своими дарованіями не жертвовала дурной школѣ».

Что же касается роли Аменаиды, продолжаетъ Шаховской, то здѣсь «открылись всѣ ея слабости. По всему видно, что эта роль для нее новѣе. Во многихъ мѣстахъ я не видѣлъ той благородной твердости и величія, того особеннаго духа, который Вольтеръ далъ характеру Аменаиды, и вышелъ изъ театра съ такимъ мнѣніемъ, что искусство г-жи Жоржъ достойно истиннаго уваженія; но если бы она для великихъ своихъ дарованій требовала болѣе помощи отъ природы, нежели отъ ученія, то бы игра ея имѣла ту благородную простоту, которая изтекая прямо изъ души проникаетъ душу зрителя».

«Она не могла, пишетъ Шаховской,[150] представить роль Аменаиды съ невинностію, нѣжностію, и чувствительностію пламенной, но молодой любовницы; ея станъ, голосъ и лицо принудили ее дать Аменаидѣ характеръ страстный, пылкій, рѣшительный». Она отступила отъ Вольтера и приблизила роль къ себѣ, не будучи въ состояніи, благодаря свойству своего таланта, приблизиться къ оригиналу.

Въ третій разъ, 31 августа 1808 г., Жоржъ выступала въ Семирамидѣ.

Въ восторженной оцѣнкѣ ея въ этой роли сходятся всѣ: Шаховской, Араповъ и С. Аксаковъ, а Шушеринъ увидѣвъ ея въ Семирамидѣ хотѣлъ даже стать на колѣни.[151]

Здѣсь «она показалась превосходнѣйшею актрисою, нежели въ Аменаидѣ и даже Федрѣ. Сильныя роли царицъ къ ней ближе идутъ, нежели страстныя и нѣжныя роли любовницъ, пишетъ Шаховской. Не смотря на ея напѣвъ, она играла три послѣднія дѣйствія съ искусствомъ, приближающимся къ совершенству».

Приведемъ, наконецъ, характеристику игры ея въ роли Дидоны, сдѣланную Жуковскимъ.[152]

По его словамъ, она декламировала «слишкомъ на разпѣвъ и голосомъ однообразнымъ: мы видѣли не Дидону, а дѣвицу Жоржъ, которая читала выученное наизусть, безъ всякаго отношенія къ тому, что сказано было за минуту Ярбомъ». Мѣстами она прибѣгала къ слишкомъ «плачевному и жалобному» голосу. «Надобно однако замѣтить вообще, что нѣжность выражаетъ она не такъ щастливо, какъ сильную

горесть и негодованіе. Натура создала ее для характеровъ важныхъ, гордыхъ, великихъ: величіе можно назвать ея принадлежностію; она царица наружностью, движеніями, становъ, лицемъ; но она гораздо меньше имѣетъ способности для характеровъ нѣжныхъ. Въ голосѣ ея звонкомъ и чистомъ, нѣтъ довольно мягкости, нѣтъ звуковъ, трогающихъ душу; нѣтъ слезъ, какъ говоритъ Лагарпъ о молодой Актрисѣ Госсень, которая, въ золотое время Французскаго Театра, восхищала Парижъ, играя Заиру. Дѣвица Жоржъ можетъ производить удивленіе, поражать, а не трогать; она менѣе дѣйствуетъ на зрителя въ такія минуты, когда изображаетъ или меланхолію страсти, или одно тихое чувство любви, или то состояніе души, когда отчаяніе смѣшано въ ней съ нѣжностію. Агриппина, Аталія, Клеопатра (въ Корнеліевой Родогунѣ), Семирамида — вотъ характеры единственно ей принадлежащіе.

Напримѣръ, въ Федрѣ (быть можетъ единственная роль страстной любовницы, приличная таланту дѣвицы Жоржъ: ибо любовь Федры есть одно страданіе и никогда не переходитъ въ нѣжность) когда игра ея самая слабая? Въ ту минуту, когда Федра говоритъ Энонѣ о своихъ дѣтяхъ, когда сильное отчаяніе должно уступить въ ней мѣсто меланхолической скорби. И въ Дидонѣ всѣ нѣжныя черты любви были выражены нѣсколько слабо. За то дѣвица Жоржъ торжествуетъ въ тѣхъ сценахъ, которыя требуютъ величія и силы; въ внезапныхъ переходахъ изъ одного чувства въ другое противное, напримѣръ изъ спокойствія въ ужасъ, отъ радости къ сильной печали. Игрою лица трогаетъ она гораздо болѣе, нежели голосомъ и движеніями, глаза ея прелестны, когда они или вдругъ воспламеняются яркимъ огнемъ сильнаго чувства, наполняются мало по малу тѣмъ легкимъ, почти невидимымъ пламенемъ, которое противъ воли измѣняетъ глубокому чувству сердца».

Прекраснымъ заключительнымъ аккордомъ къ цитированнымъ отзывамъ служитъ резюме, сдѣланное ея таланту С. Аксаковымъ и Шушеринымъ.[153]

«Пластика, читаемъ мы, была великолѣпна, въ полномъ смыслѣ этого слова. — Georges была совершенная красавица: правильныя, довольно круглыя черты ея лица, были подвижны и выразительны, особенно глаза; высокій ростъ, удивительныя руки, сила и благородство въ движеніяхъ и жестахъ — все было превосходно. Я думаю, что одна ея мимика, безъ словъ, произвела бы дѣйствіе еще сильнѣе». Но «m-lle Georges играла свои роли холодно, безъ всякаго внутренняго чувства. Характеръ ролей, истинность ихъ всегда приносились въ жертву эффекту; слѣдовательно — даже теперь выговорить страшно — ея игра была

безмысленна, относительно къ характеру представляемаго лица. Всякую роль m-lle Georges предварительно разсѣкала на множество кусковъ: въ каждомъ изъ нихъ находились иногда два стиха, иногда полтора, иногда одинъ, иногда нѣсколько словъ, а иногда и одно слово, которымъ она поражала слушателей; для усилія эффекта избранныхъ стиховъ, выраженій и словъ, она обыкновенно употребляла три способа (то же самое говоритъ Шаховской въ «Драматич. Вѣстникѣ»[154]): — 1) она тянула, пѣла, хотя всегда звучнымъ, но сравнительно слабымъ голосомъ, стихи, предшествующіе тому выраженію, которому надобно было дать силу; вся наружность ея какъ-будто опускалась. глаза теряли свою выразительность, а иногда совсѣмъ закрывались. и вдругъ бурный потокъ громозвучнаго органа вырывался изъ ея груди. всѣ черты лица оживлялись мгновенно, раскрывались ея чудные глаза. и неотразимо-ослѣпительный блескъ ея взгляда, сопровождаемый чудною красотою жестовъ и всей ея фигуры, довершалъ пораженіе зрителя. 2) Громозвучная. пѣвучая и всегда гармоническая декламація вдругъ обрывалась, и выразительнымъ шопотомъ, слышнымъ во всѣхъ углахъ театра, произносились тѣ слова, которымъ назначено было, такъ сказать, впиваться въ душу зрителей. Не нужно прибавлять, что мимика и вся наружность соотвѣтствовали такому быстрому переходу. Третій способъ состоялъ въ томъ, что изъ скороговорки вдругъ вылетали нѣсколько словъ, и нерѣдко одно слово, произносимое безъ напѣва, протяжно, какъ будто по складамъ, съ сильнымъ удареніемъ на каждый слогъ, такъ что избранное выраженіе или слово поразительно впечатлѣлось въ слухѣ и, пожалуй, въ душѣ юнаго зрителя. Этотъ послѣдній способъ, употребляемый иногда обратно, такъ что скороговорка врывалась въ протяжную пѣвучую рѣчь, въ Петербургѣ менѣе производилъ дѣйствія, какъ я слышалъ отъ многихъ, чѣмъ на другихъ европейскихъ театрахъ, такъ что впослѣдствіи m-lle Georges употребляла его гораздо рѣже, многіе говорили, что игра ея въ Россіи усовершенствовалась. Изъ такой постановки ролей необходимо слѣдуетъ, что онѣ всѣ обдѣланы предварительно, передъ зеркаломъ, въ продолженіе долгаго времени». По словамъ Арапова, кстати[155] — роли съ нею проходилъ пріѣхавшій съ нею актеръ Флоріо, «онъ слѣдилъ въ каждое представленіе за ея дикціею, за каждымъ сильнымъ ея движеніемъ и позами, и отмѣчалъ, какъ сценическія красоты ея рѣчи, такъ и малѣйшіе недостатки и объяснялъ ей свои наблюденія тотчасъ послѣ исполненія каждой роли». «Всѣ мельчайшія интонаціи голоса, продолжаетъ Аксаковъ, малѣйшія движенія лица, рукъ и всего тѣла, всякая складка на ея платьѣ, долженствующая образоваться при

такомъ-то движеніи, — все было изучено и никогда не измѣнялось. Мнѣ случилось быть одинъ разъ въ театрѣ вмѣстѣ съ двумя ея поклонниками и сидѣть между ними: я командовалъ всѣми движеніями m-lle Georges, зная ихъ наизусть, такъ что выходило очень смѣшно. Я шепталъ: «ступи шагъ впередъ, отодвинь назадъ лѣвую ногу, опусти глаза, раскрой вдругъ глаза, тяни на-распѣвъ, шепчи, говори по складамъ, скороговоркой, откинь шлейфъ платья назадъ»... и все въ точности исполнялось въ ту же минуту.

M-lle Georges такъ механически играла свои роли, что слушая иногда, повидимому, съ благоговѣніемъ или сильнымъ волненіемъ, она бранилась шопотомъ со своими товарищами за поданныя не во-время реплики, или съ своей прислужницей, стоявшей недалеко отъ нея за кулисами, забывшею подать ей какую-нибудь нужную вещь при выходѣ на сцену. Находились такіе люди, которые ставили ей въ достоинство такое умѣніе — въ одно и то же время раздѣляться на два лица. Игра m-lle Georges была положена, такъ сказать на ноты, твердо выучена наизусть и съ неизмѣнною точностью повторялась всегда. Georges не обращала ни малѣйшаго вниманія на мысль автора, на общій ладъ (ensemble) піесы и на тонъ реплики лица, ведущаго съ нею сцену; однимъ словомъ: она была одна на сценѣ, другія лица для нея не существовали. Послѣ этого можно ли назвать ея игру художественнымъ воспроизведеніемъ личности пре ставляемаго лица. Это было проявленіемъ какихъ-то движеній и волненій души, внѣшнимъ образомъ выражающихся, нанизанныхъ на нитку какъ ни попало. Нѣтъ, никогда не признаю я искусства въ такомъ умѣньѣ передразнивать внѣшнюю природу человѣка, хотя бы оно было возведено до высокой степени. Конечно, она подражала и выраженію страстей человѣческихъ, но это подражаніе вообще было безжизненно, безхарактерно, безразлично. Зритель видѣлъ въ ея чертахъ и слышалъ въ ея голосѣ какое-то волненіе, какую-то силу, и, по смыслу произносимыхъ ею словъ, по характеру представляемаго лица, долженъ былъ принимать это волненіе или за гнѣвъ, или за отчаяніе и т. п. Но, конечно, ни одинъ зритель не могъ найти въ игрѣ m-lle Georges выраженія печали, любви и преимущественно нѣжности, хотя бы роль требовала именно такихъ чувствъ. Говорили: Georges производитъ сильное дѣйствіе, оставляетъ глубокое впечатлѣніе. Положимъ такъ; да какого рода это впечатлѣніе? Если не художественное, то не дай Богъ его испытывать. Это впечатлѣніе на нервы, а не на душу. Такое впечатлѣніе можетъ произвести всякое физическое явленіе: внезапный свѣтъ, темнота, стукъ».

Были, наконецъ, отзывы о Жоржъ, прямо ей враждебные. [156] «Можно ли видѣть превосходное въ превосходномъ тогда, какъ оно находится въ кругу посредственности? спрашиваетъ авторъ. И «вооружаясь противъ общаго мнѣнія» о достоинствахъ Жоржъ, онъ «съ нѣкоторой стороны» опровергаетъ его. Если говорить о превосходствѣ Жоржъ, то во-первыхъ ей надо противопоставить равныя величины для сравненія; но такія есть — это актриса Дюшенуа въ Парижѣ. Только видавъ ее рядомъ съ Дюшенуа, Тальма и друг. «Геніями Мельпомены», можно будетъ говорить о ней и сравнивать; а выступленія въ Петербургѣ и Москвѣ еще ничего не доказываютъ, какъ ничего не доказываютъ и теоретическія сужденія объ актерѣ и его игрѣ. Мы привели здѣсь всѣ выдающіеся отзывы объ игрѣ Жоржъ какъ съ тою цѣлью, чтобы исчерпать вопросъ о ней, какъ объ актрисѣ, такъ и съ тѣмъ, чтобы показать тотъ выдающійся интересъ, который она вызвала во всѣхъ современныхъ ей критикахъ и писателяхъ.

Какъ видно, всѣ ея совершенства, весь ея талантъ, равнаго которому, какъ говоритъ Аксаковъ, мы до тѣхъ поръ не видѣли, все таки былъ не по нутру русской душѣ. Русское искусство искало другого: глубины, искренности и правдивости переживанія и исполненія. Но пристрастіе общества ко всему французскому, красота Жоржъ и несомнѣнныя ея достоинства сдѣлали свое: съ 1808 по 1812 г. она была злобою дня. Однако и мода на Жоржъ имѣла свою критику. [157] «Сія счастливая актриса имѣетъ великое множество почитателей и почитательницъ, которые истощаютъ весь словарь свой на похвалы ея таланту. Закономъ самодержавной моды предписывается объ игрѣ дѣвицы Жоржъ говорить съ восторгомъ, и потому во время преставленія театръ бываетъ наполненъ зрителями. Положимъ, что дѣвица Жоржъ играетъ очень хорошо: не думаемъ однакожъ, чтобы въ Москвѣ нашлось до двухъ тысячъ такихъ любителей и знатоковъ французской трагедіи, которые имѣли бы надлежащее понятіе о драматическихъ правилахъ и объ истинномъ достоинствѣ Расина и Вольтера; знали бы всѣ тонкости французскаго языка и вообще могли бы цѣнить красоты Французской словесности.

Разговаривать по Французски о погодѣ и понимать классическихъ писателей не есть одно и то же. Прибавимъ, что не будучи природнымъ французомъ едва ли можно судить, хорошо или худо актеръ декламируетъ; а зритель тогда только чувствуетъ удовольствіе непритворное, когда мысленно повѣряетъ театральное дѣйствіе съ натурою или съ идеаломъ. И для того думаемъ, что многіе изъ почитателей и почитательницъ таланта дѣвицы Жоржъ приходятъ въ театръ наслаждаться

притворно, и что истинное ихъ удовольствіе состоитъ въ прославленіи великихъ ея дарованій въ слѣдъ за другими».

Въ то время какъ такія разногласія шли у большихъ людей литературы и мысли, публика en masse трепетала при одномъ имени Жоржъ. Жоржъ «заставитъ меня въ концѣ концовъ предпочитать всякимъ инымъ представленіямъ трагедію, которая мнѣ до сихъ казалась скучной», писала Императрица Елисавета Алексѣевна, [158] сдѣлавшаяся посѣтительницей всѣхъ представленій въ Гатчинѣ, Петергофѣ и въ Эрмитажѣ, въ которыхъ Жоржъ участвовала. Вдовствующая Императрица также была отъ нея въ восторгѣ. Благосклоненъ къ ней былъ и Государь.

Разсказывали слѣдующій анекдотъ по поводу Александра I и Жоржъ. Жоржъ очень любила кататься въ экипажѣ, запряженномъ четверкой орловскихъ рысаковъ по Царицыну Лугу и, если при этомъ, случайно, съ нею встрѣчался Царь, то онъ сходилъ съ «дрожекъ» и здоровался съ нею. Однажды ихъ экипажи ѣхали другъ другу навстрѣчу въ очень узкомъ переулкѣ. Желая дать ей дорогу Государевъ кучеръ опрокинулъ коляску съ Царемъ въ ровъ. Жоржъ была внѣ себя отъ страха, но Государь подошелъ къ ней цѣлъ и невредимъ и улыбаясь сказалъ: «что же это, прекрасная женщина, вы хотѣли меня убить? Это заговоръ! Но успокойтесь, я этого Царю не скажу». Жоржъ, вообще, видимо, очень любила прогулки и однажды даже пострадала за это: она поѣхала въ 27° мороза кататься въ костюмѣ Роксаны, простудилась и долго и опасно была больна. [159]

Бывалъ у нея запросто великій князь Константинъ Павловичъ и вся столичная знать, какъ напримѣръ, гр. П. И. Салтыковъ, гр. Д. Н. Мамоновъ, гр. К. П. Гудовичъ, кн. А. П. Гагаринъ, гр. Бенкендорфъ, Пушкинъ и генералъ Хитровъ. [160] Часто у нея играли въ лото, причемъ смѣшилъ всѣхъ ея товарищъ по сценѣ, актеръ Фрожеръ; затѣмъ гости ужинали. Зная «нѣсколько казацкій» вкусъ своихъ гостей, Жоржъ однажды приготовила салатъ изъ красной капусты и Пушкинъ сочинилъ на это слѣдующее двустишье:

J'ai vu Mérope ici nous faire de la salade,
Et n'y rien oublier, pas même la poivrade!

Вообще, Жоржъ очень любила свѣтъ и, повидимому умѣла его принять.

Пріѣзжая, напримѣръ, въ Москву, она останавливалась на Тверской въ домѣ В. П. Салтыкова. Здѣсь «будуаръ ея былъ украшенъ фарфоровыми вазами, наполненными цвѣтами, въ бронзовой клѣткѣ сидѣлъ

ученый попугай, ручная канарейка порхала по комнатѣ, садилась то на померанцовыя деревья, то къ ней на плечо и нѣжнымъ своимъ пѣніемъ восхищала юную дѣву Мельпомены. Другіе апартаменты также были украшены великолѣпною мебелью, персидскими коврами, картинами, штофными занавѣсками, люстрами, канделябрами, зеркалами и бронзовыми часами временъ Людовика XV». Весь этотъ блескъ былъ въ новѣйшемъ вкусѣ того времени. Такъ какъ m-lle Жоржъ была врагъ золоту, то все это украшеніе взято было напрокатъ за дорогую цѣну у Лухманова и Шухова. [161] Живя въ такой обстановкѣ и принимая у себя высшее общество, Жоржъ, что очень типично для французовъ, въ то же время умѣла готовить салатъ, и сама убирать комнаты. Въ ея бытность въ Москвѣ, полный трепета и благоговѣнія пришелъ однажды познакомиться съ нею князь П. А. Вяземскій. «Взобравшись на лѣстницу и прикоснувшись къ замку дверей, пишетъ онъ, [162] за которыми таился мой кумиръ, я чувствовалъ, какъ сердце мое прытче застукало, и кровь сильнѣе закипѣла. Вхожу въ святилище и вижу предъ собою высокую женщину, въ зеленомъ, увядшемъ и нѣсколько засаленномъ капотѣ; рукава ея высоко засучены: въ рукѣ держитъ она не классическій, Мельпоменовскій кинжалъ, а просто большой кухонный ножъ, которымъ скоблитъ она деревянный столъ. Это была моя Федра и моя Семирамида. Нисколько не смущаясь моимъ посѣщеніемъ врасплохъ и удивленіемъ, которое должно было выражать мое лицо, сказала она мнѣ: «Вотъ въ какомъ порядкѣ содержатся у Васъ въ Москвѣ помѣщенія для пріѣзжихъ! Я сама должна заботиться о чистотѣ мебели своей». Тутъ, понимается, было мнѣ уже не до поэзіи, кухонный ножъ выскоблилъ ее съ сердца до чистѣйшей прозы».

На ряду съ маленькими собраніями, на которыхъ играли въ лото, Жоржъ устраивала у себя и вечера декламаціи, на которыхъ читала монологи изъ своихъ лучшихъ ролей [163] и иногда садилась за фортепіано и пѣла. Глушковскій приводитъ одинъ изъ ея любимыхъ романсовъ, сочиненныхъ Гортензіей, королевой голландской, въ честь Наполеона:

Vous me quittez pour aller à la gloire.
Mon triste coeur suivra par tout vos pas.
Allez voler au temple de mémoire,
Suivez la gloire, mais ne m'oubliez pas etc...

Голосъ у нея былъ небольшой, но фразировала она прекрасно; она выступала на вечерахъ при Дворѣ и у современной ей знати. Одна

изъ очевидцъ ея подобныхъ выступленій — Императрица Елисавета Алексѣевна писала о нихъ въ одномъ изъ писемъ: «M-lle Жоржъ декламировала очень хорошо и я очень рада, что видѣла ее въ комнатѣ. Однако, я безконечно предпочитаю видѣть ее на сценѣ, тамъ полнѣе иллюзія, а что составляетъ прелесть спектакля, какъ не совершенство иллюзіи. Въ комнатѣ же приходится заставлять свое воображеніе ставить себя рядомъ съ нею на сцену и едва только успѣешь достичь этого какъ тирада и ея очарованіе оканчиваются. Эта комнатная декламація, по моему, является областью тѣхъ, кто не можетъ по своему желанію видѣть трагедію на сценѣ или тѣхъ, кому пріятно видѣть какъ можно ближе красивую женщину». [164]

Популярность Жоржъ росла съ каждымъ годомъ и она умѣла эксплоатировать свое положеніе. Такъ, въ годъ ея пріѣзда ей было выдано по Высочайшему повелѣнію заимообразно 16.000 рублей съ тѣмъ, что эта сумма должна была удерживаться съ нея ежемѣсячно въ теченіе трехъ лѣтъ; однако, также по Высочайшему повелѣнію, вычетъ не производился въ 1808 и 1809 г.г. [165] Но когда Кабинетъ все же настоялъ на вычетѣ, Государь снова повелѣлъ выдать ей эти 16.000 руб. и уже безвозвратно. Кромѣ того, по окончаніи трехгодичнаго контракта, въ 1811 г. съ нею былъ заключенъ новый контрактъ, причемъ на основаніи послѣдняго она была уравнена въ условіяхъ со знаменитой пѣвицей Филисъ-Андріё: ей было назначено 8.000 рублей жалованія, 1.000 рублей гардеробныхъ и по два бенефиса въ Петербургѣ и Москвѣ, куда она должна была ѣздить на гастроли. Получая сумму на гардеробъ, она, однако, ухитрилась хлопотать, впрочемъ, безрезультатно, о томъ, чтобы ей разрѣшили пользоваться казенными платьями. У нея было много долговъ, о чемъ, между прочимъ, свидѣтельствуютъ ея письма, [166] въ которыхъ она жалуется на то, что ей нечѣмъ (!) уплатить по векселямъ. А между тѣмъ однихъ брилліантовъ, которые кстати она однажды и дала подъ залогъ своему соотчичу, танцовщику Дюпору, у нея было на 150.000 франковъ. Точно такъ же и гардеробъ ея былъ самаго утонченнаго вкуса: однихъ дорогихъ турецкихъ шалей у нея было до 12-ти, одна другой лучше, парадный салопъ ея былъ тысячный, изъ лучшаго собольяго мѣху, экипажъ былъ отличный, обѣдала не иначе какъ на фарфорѣ и серебрѣ, а на сценѣ всегда была осыпана брилліантами, подаренными ей знаменитыми особами; жила она роскошно, какъ богатѣйшая герцогиня. [167] И все-таки это не мѣшало долгамъ и аресту ея жалованія. Впрочемъ, она умѣла выходить изъ положенія, особенно, благодаря покровительству Государя.

Жоржъ не была скупа и умѣла поддерживать хорошія отношенія съ товарищами. Когда у ея спутника по гастролямъ, танцора Глушковскаго, украли однажды часы, она подарила ему «прекрасный зеленый бархатный портфель съ надписью pour souvenir, въ которомъ вложено было 100 рублей». Но тутъ она не забыла попросить его «похлопотать насчетъ продажи билетовъ на ея бенефисъ». Талантъ, красота, обаяніе и практическій умъ жили въ ней дружно.

Ея переѣзды изъ Петербурга въ Москву и обратно сопровождались Лукулловскими завтраками, на которыхъ «вино лилось ручьями»; изъ подъѣзда къ санямъ ее выносили на рукахъ и съ крикомъ: «vive le célèbre talent, vive la beauté, vive m-lle Georges».

Но не одна публика была покорена ею. Жоржъ нашла себѣ поклонницъ и послѣдовательницъ, хотя въ то же время и соперницъ, въ лицѣ современныхъ ей русскихъ первыхъ актрисъ.

При всѣхъ своихъ недостаткахъ Жоржъ была слишкомъ выдающимся сценическимъ явленіемъ, чтобы не поработить современную ей русскую сцену. Ея огромная школа, какова бы она ни была, какъ всякая система, брала легко и свободно искусство, шедшее почти ощупью. И не успѣла она сыграть въ Петербургѣ первую свою роль, какъ неизбѣжность подражанія ей была сознана. «Нужно только предувѣдомить нашихъ молодыхъ актрисъ, писалъ критикъ, что бы онѣ съ большею осторожностью перенимали такой напѣвъ... Пожалуй, иная пропоетъ намъ трагедію на голосъ: «Nel cor piu non mi sento».[168] Шаховского это замѣчаніе задѣло за живое и какъ художника и какъ преподавателя. Поэтому этотъ совѣтъ относительно русскихъ актрисъ онъ нашелъ напраснымъ; «онѣ, какъ видно, болѣе его разборчивы, ибо ни одной изъ нихъ сей напѣвъ не показался достойнымъ подражанія»; по крайней мѣрѣ, «первые опыты искусства Г-жъ Семеновой и Валберховой, кажется, заставляютъ думать, что онѣ могутъ отличить хорошее отъ дурного, и не перенимая ни у кого, но слѣдуя собственнымъ своимъ чувствамъ съ живостію и истинною выражать мысли нашихъ авторовъ». «Впрочемъ, есть ли бы рукоплесканія, гремѣвшія въ похвалу г-жи Жоржъ, одобрявшія вмѣстѣ и напѣвъ ея, родили охоту въ комъ-нибудь изъ молодыхъ актеровъ или актрисъ подражать сему напѣву, то благоразуміе ихъ руководителя удержитъ отъ порока подражать дурному».[169] Говоря это съ такой увѣренностью, Шаховской не былъ чуждъ нѣкоторой самонадѣянности, которая вытекала изъ его глубокой любви къ дѣлу и его вѣры въ торжество русскаго искусства и русской школы. Каково же было его отчаяніе, когда его гордость, его Семенова рѣшила

подражать ей и, очевидно, не найдя въ немъ сочувствія перешла къ Гнѣдичу. Вскорѣ подражать Жоржъ стала и Вальберхова.

Подобно Наполеону, Жоржъ овладѣла русской публикой и покорила себѣ русское искусство. Но кто пойметъ движеніе судьбы! Какъ Александръ, опираясь на подъемъ націонализма, изгналъ Наполеона и взялъ Парижъ, такъ Семенова, опираясь на близкихъ ей людей, побѣдила Жоржъ, противопоставивъ ея техникѣ, свой огромный артистическій подъемъ.

V.

Происхожденіе, біографія и артистическая дѣятельность Екатерины Семеновны Семеновой разработаны въ русской литературѣ довольно полно; [170] но ни разу еще не проводилась параллель между нею и Жоржъ. Однако для насъ интересно именно это сопоставленіе, такъ какъ интересно выяснить ея роль въ торжествѣ русскаго сценическаго искусства на фонѣ Отечественной войны за русскую самобытность.

Семенова родилась 7 ноября 1786 года, т. е. въ одинъ годъ съ Жоржъ, и была внѣбрачной дочерью учителя кадетскаго корпуса Прохора Ивановича Жданова и крѣпостной крестьянки Дарьи. Воспитаніе свое она получила въ театральномъ училищѣ и на сцену поступила 4 іюля 1805 года. [171] Будучи, однако, еще ученицей, она дебютировала 3 февраля 1803 года въ заглавной роли комедіи Вольтера «Нанина» и 10 мая 1804 года въ роли Ирты въ трагедіи Плавильщикова «Ермакъ», [172] затѣмъ дебютировала она 23 ноября 1804 года въ роли Антигоны въ «Эдипѣ» Озерова и т. д. Изъ сопоставленія всѣхъ данныхъ о ней, видно что за это время она пользовалась руководствомъ: Дмитревскаго, Плавильщикова и Шаховского; затѣмъ идутъ: вліяніе Жоржъ и уроки Гнѣдича. Интересно, что могъ ей дать каждый изъ ея учителей.

И. А. Дмитревскаго исторія признаетъ учредителемъ декламаціи на русской сценѣ. [173] Онъ былъ человѣкомъ «умнымъ, начитаннымъ, высокообразованнымъ, членомъ Россійской Академіи» [174] и къ тому же первымъ актеромъ своего времени. Сценическому искусству онъ учился у Сумарокова и его помощниковъ, а затѣмъ, очевидно, многое почерпнулъ изъ своихъ заграничныхъ путешествій, когда онъ познакомился съ Клерономъ, Лекеномъ и Дюмениль, игру которой онъ, по его словамъ, «изучалъ». Если предположить, что примѣръ этихъ свѣтилъ французской

сцены и былъ его настоящей школой, то его придется сопоставить съ учительницей Жоржъ — Рокуръ, которая также была ученицей Клеронъ. Но какъ Рокуръ отступала отъ Клеронъ своей сухостью, холодностью и излишней величественностью, такъ и Дмитревскій отступалъ отъ своихъ учителей: онъ былъ очень далекъ «отъ натуры и гонялся за одними эффектами». «Эффектъ былъ душою Дмитревскаго» и современники даже называли его «эффектщикомъ». По отзыву кн. Юсупова, бывшаго директора театровъ, и многихъ другихъ, Дмитревскій «былъ актеромъ умнымъ, но безъ настоящаго подъема, владѣвшимъ собою даже въ самыхъ сильныхъ мѣстахъ, всегда кокетливымъ, склоннымъ къ «эффектамъ»». Иные, болѣе того, находили, что онъ могъ казаться хорошимъ актеромъ лишь людямъ, не видавшимъ лучшихъ образцовъ, но что, по существу, «превосходнымъ актеромъ онъ никогда и не былъ и быть имъ не могъ, потому что не имѣлъ ни сильныхъ чувствъ, ни звучнаго органа, ни чистаго произношенія и читалъ стихи и даже прозу нараспѣвъ (!)». [175] Еще скептичнѣе относились къ нему какъ къ преподавателю. «Дмитревскій никогда ничьимъ учителемъ, ни наставникомъ не былъ по той причинѣ, что быть имя по природѣ своей не могъ, если бы даже и хотѣлъ, а онъ того и не хотѣлъ. Присутствіе въ почетномъ креслѣ на репетиціяхъ, въ спектакляхъ театральной школы, прослушиваніе иногда ролей у молодыхъ новопоступающихъ на сцену актеровъ— не значитъ еще быть учителемъ и наставникомъ ихъ. Съ молодыми актерами, приходившими за совѣтами къ нему, онъ поступалъ точно такъ же, какъ и съ молодыми писателями: расхваливалъ ихъ на-повалъ, ласкалъ, провожалъ до лѣстницы и только. Никто не вынесъ отъ него ни одного настоящаго понятія объ изучаемой роли, ни одного указанія на ея оттѣнки, ни малѣйшаго наставленія о постепенныхъ возвышеніяхъ и пониженіяхъ голоса, никакого вразумленія объ искусствѣ слушать на сценѣ, искусствѣ столь же важномъ и для актера необходимомъ, какъ и самое искусство говорить — это могутъ подтвердить многіе, находящіеся еще въ живыхъ актеры». [176]

Таковъ былъ руководитель Семеновой въ школѣ. И тѣмъ не менѣе, по словамъ Шушерина, [177] роли, игранныя ею въ школѣ, какъ напримѣръ, въ «Примиреніи двухъ братьевъ» и «Корсиканцахъ» Коцебу, были лучшими ея ролями. «Стоя на колѣняхъ надо было смотрѣть ее въ этихъ двухъ роляхъ».

Переходя изъ школьнаго театра на публичный, Семенова тѣмъ самымъ переходила изъ рукъ Дмитревскаго въ руки Шаховского, ученика Офрена и Монвеля, въ то время еще твердаго въ своихъ принципахъ,

о чемъ свидѣтельствуетъ издававшійся имъ журналъ 1808 года. Впрочемъ одну роль — роль Ирты въ «Ермакѣ» — она прошла съ Плавильщиковымъ. Этотъ послѣдній былъ также человѣкъ образованный, умный, писатель, теоретикъ драмы и очень крупный актеръ. Правда, у него часто не бывало чувства мѣры и онъ любилъ кричать въ сильныхъ мѣстахъ, декламація его была высокопарна и пышна, какъ рѣчь народнаго трибуна. Однако, при этомъ онъ читалъ мастерски и настолько, что современники «лучшаго чтеца и не знали». «Трудно, чтобы кто-нибудь другой могъ съ такимъ искусствомъ подбирать свойственные тоны для словъ, кои надлежало отличнѣе другихъ выразить». Но увлекаясь съ одной стороны французской школой трагической игры, онъ съ другой «увлекался чувствомъ и природою въ драмахъ, которыя тогда называли мѣщанскими трагедіями», и стараясь подчасъ «поймать въ трагедіи природу», доходилъ до излишняго натурализма. Что же касается Плавильщикова какъ преподавателя, а въ этомъ отношеніи онъ былъ для Москвы тѣмъ же, чѣмъ его современникъ, Дмитревскій, для Петербурга, то его ученики ему «одолжены были искусствомъ произносить рѣчи такъ, что ощущеніе души выражалось въ чертахъ лица, голосѣ и тѣлодвиженіяхъ».[178] Отзывы о Семеновой въ ролѣ Ирты, къ сожалѣнію, неизвѣстны.

Но постараемся прослѣдить искусство ея въ пору ея занятій съ Шаховскимъ.

Общую характеристику ея игры даетъ Жихаревъ: она была проста, естественна и прелестна.

«Вообще природа надѣлила ее рѣдкими сценическими средствами: строгій, благородный профиль ея красиваго лица напоминалъ древнія камеи; прямой пропорціональный носъ съ небольшимъ горбомъ, каштановые волосы, темно-голубые, даже синеватые глаза, окаймленные длинными рѣсницами, умѣренный ротъ, — все это вмѣстѣ обаятельно дѣйствовало на каждаго, при первомъ взглядѣ на нее. Контральтовый, гармоничный тембръ ея голоса былъ необыкновенно симпатиченъ и въ сильныхъ патетическихъ сценахъ глубоко проникалъ въ душу зрителя. Въ греческихъ и римскихъ костюмахъ она бы могла служить скульптору великолѣпной моделью для воспроизведенія Агрипины, Лукреціи, или Клитемнестры».[179] Современники въ первый разъ видѣли въ актрисахъ Русской сцены такое прекрасное явленіе: она была молода, красива и играла съ большимъ чувствомъ. Болѣе всего подкупало въ талантѣ Семеновой то, что «проникнутая ролею, она забывалась на сценѣ, и это случалось съ нею весьма часто, всегда почти, когда ей надлежало

выражать сильное чувство матери или оскорбленную любовь. Тогда она была уже не актриса — но настоящая мать, или оскорбленная жена. Въ выраженіи лица, въ голосѣ, въ жестахъ, она не слѣдовала тогда никакимъ правиламъ искусства; но увлекаясь душевными движеніями, воспламенялась страстью, была точно то самое лице въ натурѣ, которое представляла». [180]

«Семенова, красавица Семенова, писалъ Жихаревъ въ 1807 году, драгоцѣнная жемчужина нашего театра, Семенова имѣетъ все, чтобъ сдѣлаться одною изъ величайшихъ актрисъ своего времени: но исполнитъ ли она свое предназначеніе? Сохранитъ ли она ту постоянную любовь къ искусству, которая заставляетъ избранныхъ пренебрегать выгодами спокойной и роскошной жизни, чтобъ предаться неутомимымъ трудамъ для пріобрѣтенія нужныхъ познаній? Не слишкомъ ли рано нарядилась она въ бархатные капоты, облеклась въ Турецкія шали и украсилась разными дорогими погремушками? Въ ней недостатокъ образованности, простоты сердца и той душевной теплоты, которую Французы разумѣютъ подъ словомъ aménité; а эти качества, за малымъ исключеніемъ, всегда бываютъ принадлежностью великихъ талантовъ. Семенова прекрасно сыграла Моину, безподобно играла Антигону и Ксенію; но этихъ ролей недостаточно, чтобы положительно судить о рѣшительной будущности ея таланта. Эти роли могла играть она по внушенію другихъ: бывали же у насъ актрисы, которымъ, по безграмотству ихъ, начитывали роли, но которыя, однакожъ, имѣли успѣхъ, покамѣстъ не предоставляли ихъ самимъ себѣ. Милая Семенова, вы, безспорно, красавица, безспорно драгоцѣнная жемчужина нашего театра, и вами не безъ причины такъ восхищается вся публика; но скажите, отчего я, профанъ, не плачу, смотря на игру вашу, какъ обыкновенно плачу я по милости товарища вашего Яковлева?» [181] Это родительское, любовное чувство, эту нѣжность, согрѣтую сентиментализмомъ и патріотизмомъ времени, испытывала къ ней вся публика.

Послѣ общей характеристики, попытаемся иллюстрировать исполненіе Семеновою отдѣльныхъ ролей, разученныхъ подъ руководствомъ Шаховского. Первую роль, разученную съ Шаховскимъ, она играла 4 января 1805 года. «Какъ она была хороша! говорилъ Аксакову Шушеринъ. Какой голосъ! Какое чувство, какой огонь!.. Ну да вотъ какой огонь: когда въ третьемъ актѣ Креонъ похищаетъ Эдипа и воины удерживаютъ Антигону, то она пришла въ такую пассію, что, произнеся первые четыре стиха, вырвалась у воиновъ и убѣжала вслѣдъ за Эдипомъ, чего по пьесѣ не слѣдовало дѣлать; сцена оставалась, можетъ

быть минуты двѣ, пустою; публика восхищенная игрой Семеновой, продолжала хлопать; когда же воины притащили Антигону на сцену насильно, то громъ рукоплесканій потрясъ театръ».[182] Очевидно, имѣя въ виду именно подобные эпизоды, Зотовъ писалъ:[183] у нея, «все дѣлалось какимъ то художническимъ инстинктомъ, какимъ то вдохновеніемъ. Выходки были нечаянны, поразительны, всегда вѣрны».

Въ «Димитріи Донскомъ» (14 января 1807 г.) Семенова играла Ксенію и, по отзыву Жихарева и Арапова, была «идеально прелестна: ея голосъ, осанка, поступь и русское боярское одѣяніе, съ наброшеннымъ на плечи покрываломъ, — все это было истинное очарованіе». Особенно хороша она была въ послѣдней сценѣ, когда Ксенія узнаетъ, что Димитрій живъ; она съ такимъ чувствомъ и съ такою естественностью» говорила свои слова, «что разцѣловалъ бы ее, голубушку», пишетъ Жихаревъ.

Такъ же хороша она была въ Озеровскомъ «Фингалѣ» (8 декабря 1805 г.) въ роли Моины; Пушкинъ не даромъ связалъ славу Озерова со славой Семеновой — успѣхомъ своихъ піесъ онъ былъ обязанъ ей. Свой восторгъ по поводу игры Семеновой въ этихъ роляхъ выразилъ Батюшковъ въ слѣдующемъ стихотвореніи.[184]

E in si bel corpo più cara venia.

Тассъ, V пѣснь освобожденнаго Іерусалима.

Я видѣлъ красоты достойную вѣнца,
Дочь добродѣтельну, печальну Антигону,
Опору слабую несчастнаго слѣпца;
Я видѣлъ, я внималъ ея сердечну стону,
И въ рубищѣ простомъ почтенной нищеты
Узналъ Богиню красоты.

* * *

Я видѣлъ, я познавъ ее въ Моинѣ страстно
Средь сонма древнихъ Бардъ, средь копій и мечей.
Ея гласъ сладостный достигъ души моей:
Ея взоръ пламенный, всегда съ душой согласной,
Я видѣлъ — и познавъ небесныя черты
Богини красоты.

* * *

О дарованіе одно другимъ вѣнчанно![185]
Я видѣлъ Ксенію стенящу предо мной:
Любовь и строгій долгъ владѣютъ вдругъ Княжной:
Боренье всѣхъ страстей въ ней къ ужасу сліянно

Я видѣлъ, чувствовалъ душевной полнотой
И счастливъ сей мечтой.

* * *

Я видѣлъ и хвалить не смѣлъ въ восторгѣ страстномъ;
Но нынѣ истиной священной вдохновенъ
Скажу, красотъ соборъ въ ней явно съединенъ:
Душа небесная во образѣ прекрасномъ
И сердца добраго всѣ рѣдкія черты,
Безъ коихъ ничего и прелесть красоты.

Затѣмъ, не считая мелкихъ незначущихъ ролей текущаго репертуара, Семенова играла Сумбеку въ трагедіи того же имени С. Глинки. (7 мая 1807 года). Рецензія на игру ея въ этой роли сохранилась только въ стихотвореніи неизвѣстнаго автора.[186]

Нашъ авторъ самъ не зналъ,
Зачѣмъ волшебницы титулъ Сумбекѣ далъ:
Но ты, Семенова, его въ томъ оправдала:
Ты за Сумбеку насъ собой очаровала.

Какъ разъ въ это время судьба привела къ ней Н. И. Гнѣдича, принесшаго ей въ дань и свое вдохновеніе, и свой трудъ, и свою любовь. Какъ и съ чего началось ихъ знакомство мы не знаемъ, но «для нея» Гнѣдичъ передѣлалъ трагедію Дюсиса «Леаръ» [187] (впервые была представлена 29 ноября 1807 года) и «при посланіи ей экземпляра трагедіи» приложилъ прекрасное стихотвореніе; начинается оно словами:

«Пріими Корделія Леара своего,
Онъ твой; дары твои украсили его».

По словамъ Шушерина,[188] Гнѣдичъ поднесъ такой же экземпляръ и ему — онъ игралъ Лира — и въ обоихъ случаяхъ сдѣлалъ одну и ту же надпись измѣнивъ только обращеніе въ первой строкѣ: «Пріими Семенова» и «Шушеринъ, о пріими». Узнавъ это Шушеринъ обидѣлся и сказалъ Гнѣдичу: «Какой вы экономъ въ стихахъ! одни и тѣ же стишки пригодились и мнѣ и Семеновой»! Гнѣдичъ, якобы, смутился и сталъ его увѣрять, что стихи первоначально были написаны ему, но что онъ забылъ и безсознательно повторилъ это обращеніе въ стихахъ къ Семеновой. — Случай этотъ ихъ нѣсколько поссорилъ. — Каково бы ни было происхожденіе этихъ строкъ, но все стихотвореніе написано безусловно къ Семеновой и, вѣроятно, Гнѣдичъ передъ Шушеринымъ просто смалодушничалъ. Вслѣдъ за строками обращенія, Гнѣдичъ писалъ:

Давно ужъ строга Мельпомена
Надменной, грубою игрою прогнѣвленна,

Сей благородныя не зрѣла простоты,
Которую въ игрѣ берешь съ природы ты
И отъ того твой гласъ всѣхъ чувства умиляетъ.
И отъ того твой взоръ до сердца проникаетъ. —
Могущество даровъ и прелестей твоихъ
Обезоружило всѣхъ критиковъ моихъ.
Когда ты силой чувствъ въ насъ чувства потрясала,
То умиленьемъ ихъ, то страхомъ наполняла,
Какъ слезы, — вѣстники довольныхъ душъ текли.
Сатира блѣдная вдали
Въ смущеньи, на себя въ безмолвіи взирала,
Невольную слезу закрывшись отирала. —
Пріимижъ въ признательность убогій даръ ты мой,
А доброхота глазъ въ совѣтъ тебѣ благой:
Холодная душа не можетъ быть высокой.
Всѣ страсти пламенны, рисуемы тобой,
Не изражала бы ты съ силою такой,
Коль сердце бы твое, — источникъ ихъ глубокой,
Не наполнялося священнымъ тѣмъ огнемъ,
Что возжигается одной природой въ немъ.
Не всѣмъ она сей даръ такъ щедро удѣляетъ.
Цѣни его и уважай;
Искусствомъ, опытомъ, трудомъ усовершай.
Пусть робость вѣкъ ползя во мракѣ изчезаетъ;
Высокая жъ душа презрѣвъ обычный путь,
И славою одной свою питая грудь,
Тернистою стезей безсмертья достигаетъ.
Семенова, твой даръ стезю ту пролагаетъ:
Иди — и славой будь въ трудахъ оживлена,
Клеронъ и ле Куврёръ вѣнчавшей имена.
Прости, какъ я тебя не кстати поучаю;
Люблю твои дары и душу почитаю. [189]

Затмивъ славу Каратыгиной и оставляя далеко позади себя Вальберхову и всѣхъ своихъ современницъ, начиная съ перваго своего появленія на сценѣ вплоть до лѣта 1808 года, Семенова пользовалась головокружительнымъ успѣхомъ, была окружена полнымъ вниманіемъ и неудержимымъ восторгомъ писателей, поэтовъ и всей театральной публики. Начиная съ Государя и кончая простымъ посѣтителемъ партера — всѣ стремились выразить ей свой восторгъ и одарить ее. Но вотъ, какъ разъ въ это время появилась на горизонтѣ Петербурга Жоржъ и все, что до той поры принадлежало Семеновой, мгновенно устремилось къ французской актрисѣ. Правда, у Жоржъ находили кое-какіе недостатки, не вполнѣ соглашались съ ея школой, но фактъ оставался фактомъ: центромъ вниманія стала другая. Шаховской, какъ видно изъ «Драматиче-

скаго Вѣстника», былъ спокоенъ за Семенову и твердо вѣрилъ въ ея успѣхъ и ея непоколебимость. Но что ей, уязвленной актрисѣ съ экспансивной, темпераментной натурой, что ей было въ его спокойствіи тѣмъ болѣе, что ей въ соперницы онъ выдвигалъ другую свою ученицу Вальберхову! Невольно ей должны были приходить въ голову мысли, что успѣхъ Жоржъ создавался ея школой, и худо ли, хорошо ли, Семенова должна была стремиться уравняться съ нею, между прочимъ, и путемъ усвоенія той же школы игры. Но Шаховской былъ противъ этой школы, онъ говорилъ о чемъ то другомъ, о томъ именно, что въ глазахъ Семеновой давало ей ея второстепенное положеніе. Вѣроятно, къ этому присоединялось искреннее восхищеніе Жоржъ, достоинствъ которой Семенова, какъ талантливый человѣкъ, не могла не чувствовать, и лейтъ-мотивомъ Семеновой стало — играть такъ же, какъ Жоржъ, чтобы пользоваться не меньшей славой, чтобы побѣдить.

А въ это какъ разъ время около Семеновой, среди ея «штата» оказался человѣкъ въ нее влюбленный, ей преданный, ее восхваляющій, человѣкъ умный, образованный, совѣтовавшій ей такъ же, какъ и Шаховской, учиться и учиться, но державшійся при этомъ взглядовъ на декламацію иныхъ, чѣмъ Шаховской и декламировавшій въ томъ же родѣ, какъ и Жоржъ, а можетъ быть отъ нея и перенявшій свою читку. Этимъ человѣкомъ былъ Гнѣдичъ. Несомнѣнно, все это подсказало Семеновой перестать заниматься съ Шаховскимъ и попробовать поработать съ Гнѣдичемъ. Жребій былъ брошенъ и роль Аменаиды въ Танкредѣ, переведенномъ Гнѣдичемъ спеціально для Семеновой, для того чтобы она могла состязаться въ этой роли съ Жоржъ,[190] эту роль Семенова уже проходила съ Гнѣдичемъ. По поводу этихъ то репетицій и произошелъ извѣстный уже намъ разговоръ между Судовщиковымъ, Жихаревымъ и Шаховскимъ. Сыграна піеса въ первый разъ была 8 апрѣля 1809 года.

Съ этого времени въ творчествѣ Семеновой начинаются новыя вліянія — вліяніе Жоржъ сквозь призму пониманія и комментированія Гнѣдича. Что такое была школа Жоржъ, намъ уже извѣстно, остается познакомиться поближе съ декламаціей Гнѣдича.

Въ противоположность Шаховскому, онъ никогда не бывалъ заграницей и не видалъ игры первоклассныхъ современныхъ ему актеровъ, поэтому Жоржъ, «первая попавшаяся ему на глаза актриса съ безспорнымъ талантомъ, но также подражательнымъ, сдѣлалась для него типомъ. Гнѣдичъ всегда пѣлъ стихи, потому что, переводя Гомера, онъ пріучилъ слухъ свой къ стопосложенію греческаго гексаметра, чрезвычайно пѣву-

чему, а сверхъ того, это пѣніе какъ нельзя болѣе согласовалось со свойствами его голоса и произношенія, и потому, услыхавъ актрису Жоржъ, онъ вообразилъ, что разгадалъ тайну настоящей декламаціи театральной, призналъ ее необходимымъ условіемъ успѣха на сценѣ и захотѣлъ въ этомъ же направленіи «образовать Семенову». Такъ характеризуетъ этотъ моментъ Жихаревъ. [191] Въ воспоминаніяхъ Аксакова мы находимъ очень яркую иллюстрацію мнѣнія Жихарева. Однажды Шушеринъ и Аксаковъ отправились къ Гнѣдичу слушать его переводъ Илліады. По пути Шушеринъ предупреждалъ Аксакова, «что Гнѣдичъ будетъ читать съ такимъ жаромъ и съ такими жестами, что опасно сидѣть близко къ нему и заранѣе потѣшался уродливостью его декламаціи». Дѣйствительно, онъ «декламировалъ неистово, съ движеніями и жестами, на самомъ дѣлѣ, очень смѣшными». Между прочимъ «въ пылу декламаціи онъ такъ махнулъ рукой, что задѣлъ за подсвѣчникъ, который вмѣстѣ со свѣчей пролетѣлъ мимо головы Шушерина; онъ бросился поднять подсвѣчникъ, но Гнѣдичъ схватилъ его за руку, удержалъ на мѣстѣ и, яростно смотря ему въ лицо, дочиталъ стихи. По мнѣнію Аксакова, не смотря на уродливость чтенія, у Гнѣдича было все же очень «много силы и выразительности». [192] Біографъ Гнѣдича добавляетъ къ описанію Аксакова, что онъ вытягивалъ во время чтенія шею, «которая съ каждымъ стихомъ все болѣе и болѣе выходила изъ толстаго жабо» и поднималъ голову къ небу. Все это съ одной стороны было смѣшно, а съ другой создало ему славу «отличнаго чтеца», которая и соединила его съ Семеновой. [193]

Обладая несомнѣнной силой и выразительностью читки, на ряду съ дурнымъ тономъ исполненія, Гнѣдичъ въ то же время умѣлъ разъяснять и проходить роли. Это видно изъ тетрадокъ съ ролями Семеновой, которыя видѣлъ Жихаревъ. Тамъ были «подчеркнутые и надчеркнутые слова, смотря по тому, гдѣ должно было возвышать и понижать голосъ, а между словъ въ скобкахъ были замѣчанія, напримѣръ: съ восторгомъ, презрѣніемъ, нѣжно, съ изступленіемъ, ударивъ себя въ грудь, поднявъ руку, опустивъ глаза и пр.». [194] Кромѣ Гнѣдича, движимый симпатіей къ актрисѣ и чувствомъ патріотизма весь ея «штатъ», въ число котораго входили кн. Нелединскій-Мелецкій, Ѳ. Ѳ. Кокошкинъ, С. Н. Глинка и проч., постоянно бывая у нея, заставлялъ ее читать ея роли, дѣлалъ замѣчанія и вообще употреблялъ «всяческія старанія, чтобъ русская превзошла иностранку». [195]

Наконецъ, «очарованная игрою Жоржъ, Семенова и день и ночь упражнялась въ подражаніи» ей.

Итакъ, опираясь на все современное ей лучшее интеллигентное театральное общество, Семенова добилась, наконецъ, побѣды, но, что и должно было случиться, заслужила упрекъ въ подражаніи Жоржъ.

Прослѣдимъ этотъ моментъ въ ея творчествѣ.

Первая пройденная ею съ Гнѣдичемъ роль въ Танкредѣ была сыграна ею 8 апрѣля 1809 года.

«Все исполнилось такъ, какъ предполагалъ переводчикъ: Семенова торжествовала, и въ публикѣ образовалась партія, которая не только сравнила ее съ m-lle Georges, но въ роли Аменаиды отдавала ей преимущество». [196]

«Г-жа Семенова, пишетъ современникъ, [197] разстрогала совершенно сердца зрителей своей игрой, а особливо въ 5 дѣйствіи». «Необыкновенно эффектна была сцена, когда Аменаида бросается къ трупу умершаго Танкреда, какъ бы желая его разбудить, и затѣмъ, отступая съ ужасомъ, съ тяжкимъ шопотомъ произноситъ: Онъ мертвъ». [198] «Но самая справедливость повелѣваетъ рецензенту сказать безпристрастно и торжественно, что Г. Яковлевъ и Г-жа Семенова не смотря на пріобрѣтенную ими славу, имѣютъ великій недостатокъ въ глазахъ «просвѣщенныхъ» знатоковъ, недостатокъ, который никогда и ничѣмъ они не замѣнятъ, то есть что они...... Русскіе».

«Какъ можно смотрѣть Семенову въ ролѣ Аменаиды послѣ M-lle George» говорили многіе еще и прежде того, нежели представленъ былъ Танкредъ Русскими актерами, «какъ можно ей сравниться съ M-lle George!» — Правда ваша, Господа, совершенная правда. Г-жа Семенова въ ролѣ Аменаиды не сравнилась съ M-lle George, но — смѣемъ сказать — превзошла ее. — Знаемъ, что M-lle George прекрасная актриса, отдаемъ справедливость великимъ ея дарованіямъ; но согласитесь ли же и вы сами, что роль Аменаиды не есть настоящая ея роль!»

Такимъ образомъ, выступленіемъ Семеновой въ Танкредѣ была объявлена война Жоржъ и голоса партизановъ раздались.

«Г-жа Семенова, пишетъ одинъ изъ современниковъ, заимствовала искусство для таланта своего отъ дѣвицы Жоржъ, образовала игру свою по ея игрѣ, отважилась... бросить наставницѣ своей перчатку». «Что происходитъ въ мысляхъ и сердцѣ знаменитой Амазонки на поприщѣ Мельпомениномъ». [199] Замѣтимъ, кстати, что ударъ былъ нанесенъ очень остроумно: роль Аменаиды, какъ мы видѣли изъ приведенныхъ отзывовъ, была худшей въ репертуарѣ Жоржъ.

Успѣхъ Семеновой въ этой роли былъ отмѣченъ и въ современной ей поэзіи. Увидѣвъ ее въ Аменандѣ (7 февраля 1812 г.), кн.

Нелединскій-Мелецкій написалъ ей стихи на одну изъ репликъ Танкреда:

Il se présentra; gardez Vous d'en douter
Tanc. Act. III.

Не сомнѣвайся въ томъ — предстали бы тогдою
Семенова! Защитники твои
Когда бы критикой завистною и злою,
Твои мрачилися, талантомъ славны дни. —
Аменаиду намъ явя собой на сценѣ,
Органа сладостью, лица ты красотой,
О! музъ питомица, любезна Мельпоменѣ,
Всѣхъ привела въ восторгъ! Твоихъ страшася бѣдъ:
Всякъ чувствами къ тебѣ, всякъ зритель былъ Танкредъ.[201]

Гнѣдичъ, конечно, былъ внѣ себя отъ восторга и, издавъ Танкреда съ приложеніемъ портрета Семеновой, нарисованнаго Кипренскимъ, подписалъ слѣдующее:

Любимица безсмертной Мельпомены!
Въ Россіи первая успѣла ты открыть
Искусство тайное, какъ сердцу говорить;
Твои черты — потомству драгоцѣнны.

Минуя восторженную рецензію Д. Д. въ «Вѣстникѣ Европы»,[202] которая ничего новаго и яркаго не даетъ, обратимся къ строгой критикѣ Шушерина.[203] По его мнѣнію, «превозносимая игра ея слагалась изъ трехъ элементовъ: первый состоялъ изъ незабытыхъ еще вполнѣ пріемовъ, манеры и формы выраженія всего того, что игрывала Семенова до появленія m-lle Georges, во второмъ — слышалось неловкое ей подражаніе въ напѣвѣ и быстрыхъ переходахъ отъ оглушительнаго крика въ шопотъ и скороговорку. Третьимъ элементомъ, слышнымъ болѣе другихъ — было чтеніе самого Гнѣдича, пѣвучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно, всегда согласное со смысломъ произносимыхъ стиховъ, чего, однако, онъ не всегда могъ добиться отъ своей ученицы». Вся эта амальгама, озаренная поразительною сценическою красотою молодой актрисы, проникнутая внутреннимъ огнемъ и чувствомъ, передаваемая въ сладкихъ и гремящихъ звукахъ неподражаемаго, очаровательнаго голоса, производила увлеченіе, восторгъ и вырывала громъ рукоплесканій. Послѣ второго представленія «Танкреда», Шушеринъ сказалъ съ искреннимъ вздохомъ огорченнаго художника: «Ну, дѣло кончено: Семенова погибла невозвратно, то-есть, она дальше не пойдетъ. Она не получила никакого образованія и не такъ умна,

чтобы могла сама выбиться на прямую дорогу. Да и зачѣмъ, когда всѣ восхищаются, всѣ въ восторгѣ. А что могло бы выйти изъ нея!»... И до своей смерти Шушеринъ не могъ безъ огорченія говорить о великомъ талантѣ Семеновой, погибшемъ отъ вліянія пагубнаго примѣра ложной методы, напыщенной декламаціи г-жи Жоржъ и разныхъ учителей, которые всегда ставили Семенову на ея роли съ голоса».

Анализъ Шушерина несомнѣнно вполнѣ справедливъ, справедливъ настолько, что его можно было бы даже предсказать. Другое дѣло — его провидѣніе въ будущее, которое опровергается фактами. Само собой, дальнѣйшій прогрессъ былъ не такъ ощутимъ, что при достиженіи извѣстнаго совершенства всегда и бываетъ. Семенова съ этого времени вылилась въ опредѣленную форму, такъ сказать, нашла себя и въ этомъ отношеніи, конечно, ограничила себя, но это ничуть не уничтожаетъ въ художникѣ возможности прогресса въ предѣлахъ данной формы творчества. И дальнѣйшая слава ея служитъ тому доказательствомъ.

Но вотъ, 18 октября былъ ея бенефисъ. Давали Заиру Вольтера. Спектакль — неизвѣстно почему — былъ поставленъ очень неудачно и на спѣхъ, въ 5 недѣль, включая сюда и время на переводъ трагедіи, который дѣлали пять авторовъ: Нелединскій, Гнѣдичъ, Лобановъ, Шаховской и Жихаревъ. Актеры не знали ни ролей, ни мѣстъ, ни переходовъ, что, впрочемъ, только помогло по словамъ возмущеннаго критика, великому дарованію Семеновой еще больше выдѣлиться. [204] Затѣмъ Семенова играла (7 февраля 1810 г.) Марію Стюартъ, роль, по словамъ современника, «недостойную» таланта ея. [205]

Торжествомъ ея была Андромаха. (16 сентября 1810 г.). «Вотъ роль, писалъ критикъ, [206] въ которой можно видѣть необыкновенныя ея дарованія: никогда не производила она такого ощущенія въ сердцахъ зрителей, никогда игра ея не была такъ обдумана и натуральна. Все показываетъ, что Г-жа Семенова съ великимъ вниманіемъ занялась ролею Герміоны, и должно сказать, что она была тѣмъ, чѣмъ должна быть Герміона. Мы видѣли въ сей ролѣ Г-жу Жоржъ, восхищались игрой сей прекрасной актрисы, но еще болѣе восхищались игрою Г-жи Семеновой, которая почти вездѣ превзошла ее». Каждая роль, которую съ этого времени играла Семенова, вызывала восторги какъ публики, такъ и литературной критики. Напримѣръ, 28 ноября 1810 года, она выступала въ роли Офеліи и мы читаемъ въ «Журналѣ Драматическомъ»: [207] «Славная наша Актриса превзошла самое себя въ сей піесѣ и заставила собою восхищаться даже враговъ своихъ. Жоржъ ещѣ ни въ одной Трагедіи не была такъ хороша, какъ Семенова въ Гамлетѣ:

глядя на нее, всѣ зрители были очарованы, не понимали себя, и браво, сопутствуемое громкими рукоплесканіями, раздавалось безпрестанно».

Юпитеръ благъ для насъ! онъ Русскимъ угождаетъ
И Мельпомену превращаетъ
Въ простую смертную для утѣшенья ихъ.
Для славы громкихъ дѣлъ своихъ!
Семеновой игра въ Дюсисовомъ Гамлетѣ
Явила на себѣ осьмое чудо въ свѣтѣ,
Намъ Мельпомену зрѣть дала
И лавровый вѣнокъ себѣ пріобрѣла.
(А. К — въ).

Слѣдующимъ звеномъ вѣнка славы Семеновой была Аріадна, сыгранная ею 3 февраля 1811 г.

Гдѣ истина, Корнель, въ Трагедіи твоей?

пишетъ современникъ. [208]

И съ Аріаною разстаться могъ Тезей?
Могъ не любить ее, плѣниться могъ другою?
Не тронуться ея ужасною судьбою?
Простую смертную богинѣ всѣхъ сердецъ
Безумный предпочесть могъ въ страсти наконецъ?...
Но что я говорю! Не я ли заблуждаюсь?
Не я ли въ призракахъ, въ мечтахъ души теряюсь
И вижу истину въ обманѣ чувствъ моихъ?
Въ Семеновой твою я видѣлъ Аріану,
Корнель! и не позналъ различія межъ нихъ,
Отдавшись дивному, прелестному обману! —
Вотъ слезы — дань тебѣ, таланту твоему,
Семенова! Онѣ на грудь мою катились
Невольно, сладостно! — и сердцу моему
Источники утѣхъ невѣдомыхъ открылись!
Воображеніемъ, душей моею — мной
Никто еще, никто не обладалъ на сценѣ
Съ такимъ могуществомъ, со властію такой!...
Тебѣ подобной нѣтъ!... Взываю къ Мельпоменѣ,
Взываю къ зрителямъ — и слышу общій гласъ:
На тронъ возсѣла къ ней ты первая у насъ!

Наконецъ, послѣднимъ торжествомъ Семеновой — послѣднимъ передъ отъѣздомъ Жоржъ изъ Петербурга, — была роль Меропы, сыгранная ею въ первый разъ 30 октября 1811 года. Въ ней она не только была равна Жоржъ, но даже превосходила ее. [209] Сезонъ 1811 — 1812 г.г., вообще, былъ временемъ самыхъ жаркихъ сраженій между соперницами. [210]

Но вмѣстѣ съ успѣхомъ Семеновой росли укоры ея подражательной игрѣ, тщательно, впрочемъ, опровергаемые ея сторонниками.

«Нѣкоторые люди пристрастные хотятъ равнять Жоржъ съ Русскою Семеновою; но это невозможно. Наша Семенова въ сравненіи съ Жоржъ то же, что неопытная воспитанница въ сравненіи съ своею наставницею, опытною, совершенною. Жоржъ очаровываетъ, Семенова еще только можетъ ослѣплять насъ; Жоржъ сама Мельпомена, Семенова одна изъ ревностнѣйшихъ дочерей, подражательницъ ея; Жоржъ прекраснѣйшій оригиналъ, Семенова не болѣе какъ одна вѣрная или точная копія съ прекраснаго оригинала». [211]

«Многіе, отдавая впрочемъ должную справедливость отличному ея таланту, замѣчаютъ въ ней заимствованныя совершенства. Думаемъ, что сіе замѣчаніе относится къ чести дарованій г-жи Семеновой: талантъ образуется подражаніемъ образцамъ хорошимъ, а выборъ сихъ образцовъ показываетъ необыкновенный вкусъ художника. Пусть г-жа Семенова нѣкоторые стихи читаетъ протяжно по примѣру извѣстной дѣвицы Жоржъ; пусть подражаетъ она нѣкоторымъ ея тѣлодвиженіямъ: но всякій зритель съ удовольствіемъ видитъ, что г-жа Семенова переняла хорошее, а не дурное и употребляетъ оное всегда кстати. Я не забуду словъ одной весьма почтенной особы, которая сказала о г-жѣ Семеновой, что «душа, живость игры ея, сильное чувство ни у кого не заняты, и что надобно родиться съ сими способностями». [212]

«Г-жа Семенова, актриса прекраснѣйшая, которая будучи ревностною подражательницею хорошему, сама собою умѣла сотворить оригиналъ изъ себя, оригиналъ, которой оспариваетъ иногда и великое искусство дѣвицы Жоржъ», писалъ другой современникъ. [213]

Наконецъ, раздавались и такіе голоса. «Она (т. е. Семенова) не Жоржъ; но такая актриса, которой подобныхъ не знаю — разумѣется не во всѣхъ, но во многихъ трагедіяхъ.

Голосъ ея свободенъ отъ всѣхъ модныхъ французскихъ натяжекъ, декламировка правильна, а слѣдовательно и натуральна.

Зритель (безпристрастный) всегда удивленъ и восхищенъ превосходною ея игрою — актеры должны преклонить предъ нею колѣна — и у нея учиться». [214]

Сама Жоржъ говорила о Семеновой, что эта послѣдняя во многихъ своихъ роляхъ имѣетъ предъ нею преимущество: «я иногда какъ-то деревеню мои чувства; но M-lle Semenow блистаетъ всюду». А когда ей замѣтили, что Семенова играетъ хорошо и въ прозаическихъ трагедіяхъ Шиллера и Коцебу, Жоржъ добавила: «вотъ и еще верхъ надо

мною; а я ужъ этого никакъ не могу постичь: вѣрите-ли, что на сценѣ проза нейдетъ у меня съ языка, и я теряюсь. Посмотрите, между нашими Расинами (игра словъ, которую можно прочесть и такъ: «со своей школой») я, какъ въ лѣсу остаюсь одна». [215]

Споръ о самостоятельности игры Семеновой и ея достоинствахъ продлился еще значительно дальше 1812 года, въ которомъ Жоржъ покинула Петербургъ. Такъ, Гнѣдичъ передаетъ разговоръ, имѣвшій якобы мѣсто въ ожиданіи перваго представленія «Ифигеніи въ Авлидѣ» 6 мая 1815 года.

«Играютъ Ифигенію Расина? началъ говорить сосѣдъ мой. Это будетъ настоящее жертвоприношеніе Ифигеніи!! [216] — Брянскій играетъ Ахилла? Семенова играетъ роль Клитемнестры?» продолжаетъ онъ улыбаясь и ко мнѣ обращая рѣчь. Да, отвѣчалъ я, и думаю, что сыграютъ хорошо. — «Но послѣ Жоржи»? Послѣ Жоржи Семенова играла много ролей. «Но — Клитемнестру?» «Сыграетъ и Клитемнестру. — «О! это слишкомъ — я бы ей не совѣтовалъ, у нее недостаетъ средствъ — она мала ростомъ». — Но не менѣе дарованіемъ. — «У нее нѣтъ этого органа, этого голоса величества». — У нее есть голосъ чувства. «Но мастерство Жоржъ, искусство въ каждомъ словѣ»? — Природа сильнѣе искусства. — «Что сударь за природа? продолжалъ мой сосѣдъ; для актера нужно ученіе и искусство. Жоржъ образовалась въ школѣ знаменитѣйшихъ артистовъ своего времени»... Тѣмъ болѣе вы не справедливы къ Русской актрисѣ, возразилъ я ему; естьли она образовала свое искусство собственными трудами, — такъ тѣмъ больше заслуживаетъ уваженія предъ тою, которая обязана другимъ. — «Но знаете ли кому ваша Семенова обязана своими успѣхами»?.. Позвольте узнать? «Жоржѣ»! — Позвольте спросить, сказалъ я сосѣду — Семенова при самомъ пріѣздѣ Жоржъ играла Аменаиду, и во многихъ мѣстахъ, если вы помните, играла лучше ее; за это также она обязана Жоржѣ? — «Я этого не помню, отвѣчалъ мой сосѣдъ, но знаю, что отъ Жоржи она заняла все; до пріѣзда ее она слѣдовала дурной школѣ, не видѣла хорошихъ образцовъ, не имѣла методы»... — Можетъ быть, отвѣчалъ я, какъ всякой начинающій въ искусствѣ; можетъ быть, что въ Жоржѣ Семенова увидѣла первый лучшій образецъ, что при ней почувствовала сама нужду составить лучшую методу для чтенія и игры; и поелику истина и чувство вездѣ одно и то же, то и легко могло случиться, что въ одной и той же роли, тѣ самые стихи она произноситъ съ тѣмъ же выраженіемъ какъ и Жоржъ. Но значитъ ли это, что ей она обязана своими успѣхами, что отъ нее все заняла? «Все, сударь, все». Но

Жоржи давно здѣсь нѣтъ, а успѣхи ея болѣе и болѣе возростаютъ? «Потому что она подражаетъ Жоржѣ». Только потому? — Стало быть вы думаете, что Семенова только подражаетъ Жоржѣ. «Да, она ей во всемъ слѣдуетъ». Естьли такъ, отъ чегожъ она не слѣдуетъ порокамъ, которые Жоржъ при всемъ ея достоинствѣ безъ сомнѣнія имѣла? «Какимъ порокамъ?» Вы, я думаю, помните, что Жоржъ пѣла иногда несторпимо; что переломы стиховъ часто у нее были безъ нужды; что безпрестанные переходы голоса даже были скучны; что она ослабляла многія прекрасныя мѣста въ рѣчахъ, что бы вставить одинъ какой-нибудь стихъ; жертвовала цѣлымъ для блестящихъ минутъ; никогда не забывала, что она актриса; и вообще въ игрѣ своей имѣла пороки, весьма близкіе къ шарлатанству, которое безпрестанно заботясь о плескахъ ослѣпляетъ на минуту, но скоро становится видимо. — «О сударь! — для меня эти пороки пятна на солнцѣ; вы на нихъ смотрѣли въ телескопъ». Не объ этомъ дѣло; вы мнѣ не отвѣчаете на вопросъ: заняла ли Семенова эти пороки? — «А вотъ мы увидимъ, когда она выйдетъ на сцену». — Но прежде позвольте сказать, что вы, сударь, станете смотрѣть на нее пристрастно и будете несправедливы. Я ручаюсь, что вы назовете подражаніемъ Жоржѣ и то, что у нее будетъ собственно свое; и еслибъ случилось имѣть ей даже преимущества... «О! вы ей приписываете слишкомъ много, прервалъ мой сосѣдъ; откуда ей взять это собственное свое — эти преимущества? Для этого нужно по крайней мѣрѣ образованіе, ученіе»... Зачѣмъ же намъ быть такъ не справедливыми и думать, что Русская актриса ихъ имѣть не можетъ. Естьлибъ вы смотрѣли глазами менѣе пристрастными, вы давно бы замѣтили, что игра ея управляется не однимъ случаемъ, не однимъ слѣпымъ подражаніемъ... Оркестръ прервалъ нашъ разговоръ.

«Не правда ли, любезный другъ, говоритъ дальше Гнѣдичъ, что трудно дарованіямъ бороться съ одной стороны съ невѣжествомъ, а съ другой съ пристрастіемъ: съ одной стороны на нихъ смотрятъ и не понимаютъ; а съ другой видятъ и не хотятъ отдать справедливости. — Но измѣряя все по масштабу иностранному, требуя во всѣхъ искусствахъ и художествахъ тѣхъ же успѣховъ, какъ въ Италіи и Франціи, помнимъ ли мы, что 60 только лѣтъ, какъ существуетъ нашъ театръ? Французскую сцену послѣ 60 лѣтъ отъ начала ихъ театра, украшали ли подобныя дарованія, какія мы видимъ у себя? Сколько прошло времени, пока явились на ней Баронъ и Лекуврeръ? Сверхъ этого, когда мы сравниваемъ нашихъ актеровъ съ иностранными, вспоминаемъ ли то, что во Франціи образоваться дарованію актера несравненно теперь легче, не-

жели у насъ. Не говоря о другихъ пособіяхъ, вспомнимъ одно важнѣйшее: тамъ молодому питомцу могутъ быть переданы стихъ въ стихъ всѣ лучшія роли, давно обработанныя величайшими артистами искусства, котораго памятники остались въ собственныхъ ихъ запискахъ или современныхъ журналахъ, и которое послѣ нихъ въ разныя времена измѣнялося единственно по модѣ, господствовавшей въ декламаціи».

И Гнѣдичъ былъ глубоко правъ.

Какъ бы то ни было, самородный талантъ Семеновой, прошедшій черезъ указанія всѣхъ лучшихъ русскихъ сценическихъ педагоговъ и писателей того времени и претворившій въ себѣ школу французскаго театра сразу нѣсколькихъ поколѣній и, наконецъ, Жоржъ, былъ противопоставленъ русской жизнью, русской дѣйствительностью иноземнымъ вліяніямъ и успѣхамъ и вышелъ изъ этого поединка съ великой честью какъ для самого себя, такъ и для пробудившагося русскаго національнаго духа.

VI.

При описаніи русскаго театра въ эпоху Отечественной войны, Е. Семенова занимаетъ первое мѣсто въ томъ смыслѣ, что на ней болѣе, чѣмъ на ея современникахъ, отразились моменты эволюціи русскаго сценическаго искусства и побѣда его надъ искусствомъ иностранцевъ. Но знакомство съ фигурой Шаховского, съ вліяніемъ Жоржъ и коллизіями Вальберховой, Семеновой и Жоржъ далеко еще не исчерпываетъ вопроса.

Пальму первенства Семенова дѣлила со знаменитымъ трагикомъ Яковлевымъ, съ Пономаревымъ, Рыкаловымъ, Александрой Каратыгиной, Вальберховой, Плавильщиковымъ, Шушеринымъ и др. Но и кромѣ этихъ «первыхъ сюжетовъ» въ ту пору была цѣлая плеяда первоклассныхъ актеровъ комедіи, драмы и трагедіи на вторыя роли.

Головою выше другихъ былъ «русскій Тальма» — Яковлевъ. Переходя отъ Семеновой къ нему, Аксаковъ написалъ: «другой знаменитостью на петербургской сценѣ былъ трагическій актеръ, А. С. Яковлевъ». [217]

По дошедшимъ до насъ изображеніямъ его и отзывамъ современниковъ, онъ былъ очень красивъ. При этомъ, однако, онъ очень мало занимался своимъ туалетомъ: волосы у него всегда были всклокочены, галстухъ завязанъ кое-какъ, сюртукъ сшитъ какъ-будто не по мѣркѣ, а изъ кармана вмѣсто носового платка обыкновенно торчала какая-то тряпка. И все-таки все это вмѣстѣ имѣло несказанную прелесть и очарованіе. [218] Онъ былъ уменъ, — что впрочемъ еще не значитъ разсудителенъ, — добръ, чувствителенъ, честенъ, благороденъ, справедливъ, щедръ, набоженъ, одаренъ пылкимъ воображеніемъ и — трезвый — задумчивъ, скроменъ и простъ, какъ дитя; за то подъ вліяніемъ винныхъ

наровъ, онъ становился чрезвычайно эксцентриченъ. Самымъ большимъ достоинствомъ его былъ красивый, громкій и звонкій грудной голосъ. Къ недостаткамъ его слѣдуетъ отнести развившееся въ немъ, подъ вліяніемъ успѣховъ на сценѣ, высокое мнѣніе о себѣ, какъ объ актерѣ, что въ значительной степени мѣшало ему совершенствоваться. «Яковлевъ неучъ», отзывался о немъ Плавильщиковъ. Но зато и безъ малѣйшаго образованія, по словамъ Зотова, онъ однимъ художническимъ чувствомъ успѣлъ возвыситься до прекраснѣйшихъ идеаловъ поэзіи. Онъ понималъ красоту драматическихъ твореній и своихъ ролей. Онъ выражалъ ихъ со всею энергіею истиннаго артиста. Въ роляхъ, основанныхъ на сильномъ чувствѣ, онъ былъ безподобенъ, неподражаемъ, потому что слѣдовалъ внушенію души: но въ роляхъ тирановъ и злодѣевъ онъ отрывался отъ натуры и увязалъ въ сѣтяхъ искусства. Поэтому, въ драмахъ онъ былъ гораздо лучше, нежели въ, такъ называемыхъ, греческихъ и римскихъ трагедіяхъ. При выраженіи сильныхъ страстей, Яковлевъ часто слишкомъ кричалъ и горячился. Однако это было недостаткомъ всѣхъ современныхъ ему трагиковъ, объясняется духомъ современной трагической игры и, конечно, сильно извиняетъ Яковлева. Лучшими ролями его были: Димитрій Донской, Фингалъ, Магометъ, Мейнау (Ненависть къ людямъ и раскаяніе), Вольфъ (Гусситы подъ Наумбургомъ) и др. Безспорно и вполнѣ заслуженно занимая первое мѣсто, онъ все же имѣлъ и своихъ враговъ, которые не только ставили ему въ укоръ его дѣйствительные недостатки, но и вообще старались низвести его. Къ разряду послѣднихъ относятся, главнымъ образомъ, москвичи, которые всегда соперничали съ Петербургомъ изъ-за театральнаго первенства. Такъ одинъ изъ сотрудниковъ Аглаи — нѣкто N. N. — писалъ:[219] «отдавая всю справедливость Яковлеву, скажу, что онъ играетъ съ лучшимъ успѣхомъ противъ другихъ Русскихъ Актеровъ, но не всегда; Дмитревскій, Поповъ, Калиграфъ, Галуншевъ и Шушеринъ всегда превосходили г-на Яковлева; у насъ были Трагики, которые всегда превосходили Яковлева, и ему никогда невозможно равняться съ талантами ихъ: они постигли всю душу Театра: но Яковлевъ иногда только скрываетъ цвѣты своего искусства. Въ Москвѣ Трагическіе актеры Русской Труппы берутъ преимущество передъ всѣми соперниками своими Трагическими актерами Санктъ-Петербургской Русской труппы, выключая изъ оной Яковлева».

Послѣ Яковлева наиболѣе крупнымъ актеромъ былъ Шушеринъ, ветеранъ русской сцены, выступавшій въ эпоху Отечественной войны только изрѣдка. Наиболѣе яркую характеристику его, какъ актера, даютъ

Шаховской, Глинка и Зотовъ. Въ свое время, «онъ пользовался совѣтами Дмитревскаго и заимствовалъ приличія у французскихъ актеровъ. У него не было недостатка въ чувствительности; но онъ часто затемнялъ сердечный жаръ, по его мнѣнію — искусствомъ, а по словамъ Дмитревскаго — мишурствомъ, которое однако жъ, хотя уже подъ старость, превратилось въ чистое золото».[220]

«Шушеринъ въ искусственности превосходилъ даже Плавильщикова. Въ трагедіи онъ всегда былъ на ходуляхъ. Онъ разсчитывалъ не только каждый шагъ, каждое движеніе, но, кажется, и каждую паузу между словами. Всѣ свои роли твердилъ онъ передъ зеркаломъ и до тѣхъ поръ повторялъ ихъ такимъ образомъ, пока извѣстный жестъ, или выраженіе лица, при извѣстномъ словѣ, обращались имъ въ машинальную привычку. Онъ, такъ сказать, не игралъ, но повелѣвалъ надъ собою на сценѣ (il se gouvernait). Голосъ, осанка, движенія, — все было въ немъ до такой степени трагико-вычурно, что часто переходило не только за предѣлы натуры, но даже и правдоподобія».[221]

«Онъ могъ служить яснымъ доказательствомъ, что славу можно иногда выкричать. Этотъ артистъ не имѣлъ ни привлекательной наружности, ни пріятнаго голоса, ни драматическаго искусства; но онъ умѣлъ сильно кричать, еще сильнѣе махать руками, топать ногою, — партеръ кричалъ браво!»[222] Но при всѣхъ этихъ недостаткахъ, какъ справедливо возражаетъ себѣ Глинка, Шушеринъ былъ великій артистъ. «Да, великій! потому что его недостатки были неотъемлемою потребностью вѣка, который во всемъ искалъ одного наружнаго проявленія, а надъ глубинами души человѣческой скользилъ съ французскою легкостью и безотчетностью». Насколько высоко котировала его современная ему публика и пресса, и насколько она умѣла не видѣть его недостатковъ, видно, напримѣръ, хотя бы изъ отзывовъ о его игрѣ въ «Едипѣ въ Афинахъ» (на Московскомъ театрѣ 22 сентября 1811 г.). «Трагедія Е. въ А. въ нынѣшній разъ, читаемъ мы, имѣла особенную прелесть на здѣшнемъ театрѣ: Едипа представлялъ г. Шушеринъ, бывшій нѣкогда любимцемъ Московской публики. Натуральная и свободная игра его(!), искусные переходы изъ одного чувства въ другое, точное выраженіе мыслей и внутреннихъ движеній, строгое наблюденіе надлежащей умѣренности(!) суть неотъемлемыя принадлежности дарованія, которымъ г. Шушеринъ восхищалъ зрителей».[223] «Всѣ единодушно должны признаться, пишетъ другой рецензентъ,[224] что слава сего прекраснаго Русскаго трагика заслуживаетъ общее уваженіе; а игра его, безъ всякаго сомнѣнія, должна имѣть ревностнѣйшихъ подражателей — мы еще не имѣемъ другого Шу-

шерина! Есть люди которые смѣютъ говорить, что онъ употребляетъ въ игрѣ и въ чтеніи своемъ методу совсѣмъ несогласную съ методою, одобряемою любителями театра новѣйшихъ временъ, что его метода совсѣмъ несвойственна актерамъ нынѣшнимъ!» — Но «мы едва ли знаемъ, по какой методѣ дѣйствуютъ и читаютъ многіе наши новѣйшіе комедіанты, не говоря уже о трагикахъ!» Изъ сопоставленія всѣхъ этихъ отзывовъ ясно, что Шушеринъ былъ актеромъ, хотя быть можетъ и старой школы, однако большой величины.

На трагическія роли въ Москвѣ въ эту пору былъ Мочаловъ-отецъ, славу котораго поглотила слава знаменитаго сына Павла. Онъ былъ очень статенъ, красивъ, старателенъ и занималъ въ Москвѣ первое мѣсто. Но «играя хорошо», имѣлъ много недостатковъ, которые «обезображивали его игру». Напримѣръ: «онъ весьма нерѣдко вскидывалъ и всплескивалъ руками и говорилъ такъ скоро монологи свои, что и самый внимательный зритель едва ли могъ понимать слова оныхъ». «Такія привычки много препятствовали ему къ порядочному расположенію тоновъ голоса и даже каррикатурили самую мимику его».[225] А играя въ Петербургѣ, онъ, между прочимъ, «забѣгалъ на авансцену и посматривалъ иногда на партеръ какъ бы желая сказать: вотъ, дескать, мы каковы, и вашего Яковлева не струсили!»[226] (Современная ему критика считала, что онъ подражаетъ въ игрѣ Яковлеву). Мочаловъ вышелъ изъ крестьянъ и самъ себя выкупилъ изъ крѣпостной зависимости; однажды, послѣ представленія «Славнаго» — передѣлка «Glorieux» Детуша — онъ объявилъ о томъ со сцены публикѣ. По этому поводу, находившійся въ числѣ зрителей французъ-актеръ Домергъ обратился къ одному крѣпостному музыканту и спросилъ его, что же онъ не послѣдуетъ его примѣру? «Ахъ, отвѣчалъ тотъ со вздохомъ, рабомъ создалъ меня Богъ, рабомъ я жилъ, рабомъ и умру. Я аккуратно плачу моему хозяину мой оброкъ и за это онъ меня, мою жену и моихъ дѣтей квартируетъ, кормитъ и ходитъ за нами, когда мы больны. А дастъ ли мнѣ все это моя свобода при 500 рубляхъ жалованья театральной дирекціи? Будучи крѣпостнымъ, я занимаю второстепенное положеніе въ оркестрѣ; но если я буду свободнымъ, вѣры въ мой талантъ не прибавится».[227] Картина чрезвычайно характерная для своего времени.

Большимъ актеромъ на трагическія роли былъ также актеръ Рыкаловъ, по выраженію современника, «замѣчательнѣйшій артистъ, какого русскій театръ долго имѣть не будетъ». Онъ былъ довольно большого роста, тученъ, лицо у него было круглое, глаза большіе на выкатѣ, физіономія подвижная и умная.[228] Разнообразіе таланта его было уди-

вительное. Сегодня онъ заставлялъ зрителей плакать, а на другой день всѣ помирали со смѣху. «Это было одно изъ тѣхъ рѣдкихъ явленій въ художническомъ мірѣ, которое случается только для того, чтобы указать другимъ, до чего трудъ и дарованіе могутъ достигнуть». [229] Помимо этого, онъ былъ человѣкомъ умнымъ и интеллигентнымъ. Онъ имѣлъ на откупу типографію Императорскихъ Театровъ и принималъ участіе въ изданіи «Драматическаго Вѣстника» 1808 г.; тогдашніе авторы ходили къ нему для чтенія своихъ піесъ; онъ откровенно говорилъ каждому свое мнѣніе, давалъ совѣты молодымъ артистамъ, помогалъ часто неимущимъ и, вообще, жилъ для пользы общества».

Чтобы покончить съ актерами того времени, по преимуществу драматическими (ибо большинство изъ нихъ одновременно числилось по драматической и по оперной труппамъ), коснемся еще перваго комика, актера Пономарева, который былъ «во всѣхъ шуточныхъ роляхъ и въ роляхъ слугъ прекрасенъ», какъ говорили современники. [230] «Пономаревъ натуральною простотою въ своей игрѣ, всегда несравненной, и всегда заслуживаетъ всеобщее одобреніе своему таланту; слуга простофиля, слуга проворъ, богачъ скряга, богачъ дуракъ, деревенскій хватъ Скорострѣлъ, Митрофанушка и проч. Во всѣхъ сихъ роляхъ Пономаревъ играетъ съ удивительнымъ успѣхомъ». «Примѣры искусной игры его могутъ быть весьма полезны, ежели только захотятъ ими воспользоваться. Смѣшныя роли очень опасны для неопытнаго актера; ободряемый рукоплесканіями и хохотомъ райка, онъ думаетъ, что верхъ совершенства состоитъ въ страшномъ крикѣ, визгѣ, коверканьѣ и кривляньѣ, и что чѣмъ дальше отступитъ отъ черты умѣренности, тѣмъ болѣе разсмѣшитъ свою публику, и слѣдовательно тѣмъ больше получитъ успѣха. Г. Пономаревъ, какъ видно, слѣдуетъ другимъ правиламъ; онъ старается угождать людямъ образованнымъ, и въ самомъ желаніи смѣшить ихъ примѣтна благоразумная осторожность». [231]

Что же касается актрисъ, то послѣ Екатерины Семеновой, самой крупной драматической актрисой эпохи Отечественной войны была, безъ сомнѣнія, Александра Димитріевна Каратыгина, мать знаменитыхъ впослѣдствіи трагика и водевилиста. Каратыгина была воспитанницей театральнаго училища (окончила его въ 1794 г.) и ученицей Дмитревскаго и Крутицкаго. У нея была прекрасная наружность, лицо необыкновенной бѣлизны, бѣлокурые волосы и прелестный звучный голосъ. Она долгое время занимала первое амплуа въ трагедіяхъ, драмахъ, а иногда и въ комедіяхъ и въ свое время была любимою актрисою. Отличительной чертой ея таланта было изображеніе глубокихъ чувствъ ма-

тери. Ея нѣжная, воспріимчивая натура не нуждалась въ пособіи искусства, потому что доброю матерью она была по природѣ.[232] Она, по словамъ Жихарева, вполнѣ обладала «даромъ слезъ» — don des larmes — и въ то же время умѣла оттѣнить каждую мысль автора тщательной обработкой своихъ ролей. Лучшею ролью ея была Эйлалія (Ненависть къ людямъ и раскаяніе).

Въ Москвѣ трагическія роли до дебюта Пановой и Борисовой находились въ рукахъ, видимо, очень посредственныхъ актрисъ Баранчеевой и Короневичевой. «Баранчеева, пишетъ критикъ, играетъ почти безпрестанно и безъ всякаго разбору всякія роли: но не взирая на такое неумѣренное трудолюбіе, всегда знаетъ хорошо роль свою и случается, что играетъ очень, очень изрядно, то есть не уступитъ ни Вальберховой, ни Короневичевой, а иногда и превосходитъ ихъ».[233] Что же касается Короневичевой, то отзывы о ней были болѣе, чѣмъ слабые. Бранитъ ее нещадно Жихаревъ «за жеманство и отсутствіе всякаго чувства»;[234] по словамъ Плавильщикова, «у ней былъ одинъ тонъ, что на сценѣ, что за кулисами, о движеніи страстей понятія не имѣетъ, о пластикѣ не слыхивала, актриса совсѣмъ плохая», но здѣсь же онъ прибавляетъ: «а читаетъ хорошо и, будучи на мѣстѣ зрителя, я предпочелъ бы ее многимъ пресловутымъ актрисамъ. Разумѣется, я говорю о Короневичевой только по недостатку хорошихъ актрисъ».[235] «Короневичева одна изъ самыхъ обыкновенныхъ актрисъ и имѣетъ уже видимые недостатки не только въ голосѣ и въ декламаціи, но даже и въ самой наружности, неспособствующей ей для трагическихъ ролей», пишетъ Шаховской.[236] Однако и сама Вальберхова, выдвигавшаяся на трагическія роли Шаховскимъ и по мнѣнію нѣкоторыхъ «подходившая близко къ совершенству», актриса, которой «на нашемъ театрѣ еще не бывало, да и врядъ ли когда будетъ»,[237] — сама Вальберхова, по мнѣнію большинства знатоковъ, — была очень слабой трагической актрисой, хотя Шаховской и говорилъ, что она несравненно выше Короневичевой и Баранчеевой. Она это сознала вскорѣ и сама, и въ 1812 г. покинула сцену для того, впрочемъ, чтобы затѣмъ появиться на ней снова, но уже въ комедіи и съ полнымъ успѣхомъ. Хорошихъ первыхъ актрисъ было мало, меньше, чѣмъ актеровъ; вотъ почему пресса радостно привѣтствовала дебюты двухъ новыхъ актрисъ Борисовой и Пановой (въ 1811 г. на московской сценѣ). «Г-жа Панова въ первый разъ показалась 16-го іюня въ «Единѣ» господина Озерова», читаемъ мы въ Вѣстникѣ Европы.[238] Извѣстно, что лицо Антигоны не принадлежитъ къ числу тѣхъ ролей, которыя исключительно присвоены отличнымъ та-

лантамъ. Надобно отдать справедливость благоразумію и скромности г-жи Пановой: съ ея дарованіемъ можно бы, повидимому, отважиться и на предпріятія гораздо труднѣйшія. Не пріобрѣвъ еще навыка и опытности, она признала за полезнѣйшее идти постепенно къ совершенству, и сія разсчетливость ея подаетъ уже весьма хорошую надежду. Лѣтнія представленія послужатъ для нея школой; можно полагать, что къ будущей зимѣ она приготовитъ себя къ блестящимъ успѣхамъ. Въ разсужденіи игры г-жи Пановой въ роляхъ Антигоны и потомъ Пальмиры можемъ повторить слова одного зрителя, который сказалъ: «она тѣмъ начинаетъ, чѣмъ другія оканчиваютъ». Всякій безпристрастный подтвердитъ, что похвала сія справедлива. Голосъ пріятный, произношеніе чистое, тѣлодвиженія свободныя, не даютъ полнаго права на титулъ хорошей актрисы; но г-жа Панова при всемъ томъ умѣетъ одушевлять свои слова; она понимаетъ характеръ своей роли и намѣреніе сочинителя».

Такъ же привѣтственно отнеслись къ дебюту Борисовой, въ роляхъ Ксеніи и Моины («Фингалъ»).[239]

«Лицо Моины представляла г-жа Борисова, которую публика въ первой разъ незадолго передъ симъ видѣла въ Димитріѣ Донскомъ въ роли Ксеніи. Сія молодая актриса готовится для трагедіи. При первомъ появленіи своемъ она показала прекрасныя способности, но еще не совсѣмъ обработанныя хорошимъ руководствомъ и опытностью. Въ нынѣшній разъ играла она какъ будто бы послѣ двухлѣтняго практическаго упражненія въ театральномъ искусствѣ. Ея прилежаніе и внимательность награждены справедливыми похвалами. Итакъ здѣшняя публика, скажу словами г-на Коцебу, имѣетъ теперь двѣ отрасли, Панову и Борисову, на которыхъ процвѣтаютъ надежды ея видѣть искусныхъ актрисъ въ трагедіяхъ».

Вообще, русская драматическая труппа была очень неоднородна; имѣя въ своей средѣ такихъ колоссовъ, какъ Семенова и Яковлевъ, она насчитывала не мало и безцвѣтной посредственности; это, конечно, лишало наши представленія ансамбля, что замѣтилъ однажды французскій актеръ Ларошъ. При наличности выдающихся актеровъ ансамбль въ русскомъ театрѣ отсутствовалъ еще почти цѣлое столѣтіе.

Большимъ зломъ русской сцены того времени былъ недостатокъ культуры. Контингентъ молодежи, стремившейся на сцену, очень мѣтко охарактеризовалъ Плавильщиковъ: «Вы не повѣрите, что это за народъ! У однихъ ни рожи, ни кожи, у другихъ вмѣсто голоса какое-то гортанное шипѣніе, третьи едва читать умѣютъ и всѣ ссылаются на

страсть свою къ театру, а наши старшины тотчасъ и заголосятъ: талантъ! И мы же виноваты, что не хотимъ, будто бы изъ зависти, заняться претендентами. Ой, ужъ мнѣ эти протекторы! Въ мое время для поступленія въ актеры являлись люди, которые соединяли въ себѣ хоть какія нибудь условія для актерскаго званія, напримѣръ, порядочную фигуру, довольно звучный органъ и нѣкоторую образованность, пріобрѣтенную, если не ученіемъ, такъ нѣкоторою начитанностью. Съ такими способностями и посредственные актеры могутъ быть сносны для публики».[240]

Однако, не всѣ соглашались съ Плавильщиковымъ. Такъ, по мнѣнію Гнѣдича, среди молодежи, стремившейся на сцену, попадались люди и съ образованіемъ и съ «современными понятіями объ искусствѣ».[241] Несомнѣнно, все-таки, что общая культура русскаго драматическаго актера того времени стояла не высоко. Интересы актеровъ не уходили дальше ролей и пьесъ, въ которыхъ приходилось выступать. Литературой они не интересовались и, несмотря на то, что въ ту пору существовали спеціально театральные журналы и театральные отдѣлы въ общихъ журналахъ, гдѣ участвовали такіе выдающіеся критики, какъ Шаховской, Жуковскій, Гнѣдичъ и др., актеры не выписывали этихъ журналовъ и не читали даже того, что относилось къ театру непосредственно. Нѣкій «любитель театра» написалъ по этому поводу[242] письмо къ издателю Аглаи. «Просматривая въ журналѣ вашемъ имена его читателей, я не замѣтилъ ни одного имени изъ московскихъ актеровъ; слѣдовательно, они не читаютъ — по крайней мѣрѣ — вашей Аглаи, не взирая на то, что было въ ней писано о нѣкоторыхъ. Но для чего трудиться вамъ? Замѣчанія на таланты и недостатки ихъ дѣлаются, конечно, не для публики, которая сама можетъ судить о томъ, но для нихъ собственно; ибо имъ нѣтъ другого средства узнать объ успѣхахъ своихъ». И указывая далѣе на то, что французскіе актеры всѣ безусловно пользуются литературой, касающейся искусства игры, онъ восклицаетъ: «А наши актрисы!.. невинны до крайности! Мнѣ случилось одну изъ нихъ поздравить съ успѣхомъ, о которомъ писано было въ знаменитомъ нашемъ журналѣ «Вѣстникѣ Европы». — «Я не читала... потому что мы ничего не читаемъ», — отвѣтствовала она съ равнодушіемъ и сухостью». Если прибавить, что въ составѣ труппъ бывали актеры крѣпостные и что нѣкоторыя ученицы Шаховского принимали Стиксъ за Олимпійскаго бога, а Альбіонъ за Альбиносъ, если прослѣдить программу предметовъ, преподававшихся въ театральныхъ училищахъ Петербургскомъ и Московскомъ, то станетъ понятнымъ, что уро-

вень развитія актера того времени не былъ да и не могъ быть высокимъ. Большинство актеровъ выходило изъ театральныхъ школъ, а туда отдавались либо внѣбрачныя дѣти, либо дѣти служителей, на лучшій случай музыкантовъ или актеровъ. Что же касается людей съ образованіемъ, то они представляли собою въ средѣ актеровъ одинокія исключенія. Такъ, нѣсколькихъ актеровъ далъ московскій университетъ въ 70-хъ г.г. 18-го столѣтія (Плавильщиковъ, Зловъ и Ожогинъ), въ актеры шли порою изъ купцовъ (Яковлевъ), а также изъ чиновниковъ (Брянскій, Шушеринъ и др.).

Общій уровень культуры того времени, низкое происхожденіе актеровъ и ихъ необразованность опредѣляли вполнѣ отношеніе къ нимъ общества и администраціи. Вообще предписывалось «съ людьми, купленными и подаренными дирекціи, поступать какъ съ своею собственностью». Но этотъ взглядъ распространялся и на актеровъ, не принадлежавшихъ къ крѣпостному сословію. Малѣйшій промахъ, малѣйшее проявленіе человѣческаго самосознанія приписывались проявленію злой воли и вызывали «мѣры строгости», принимавшіяся не столько ради огражденія благоправія въ труппахъ, сколько для того, чтобы дать почувствовать строптивой актерской душѣ ея безправіе, «дабы и другимъ актерамъ не повадно было впредь заражаться дурнымъ примѣромъ», какъ писалъ кн. Тюфякинъ. Обычной мѣрой наказанія было сажаніе подъ арестъ, а въ особо важныхъ случаяхъ даже отдавали въ солдаты.[243] Имена сидѣвшихъ подъ арестомъ актеровъ могли бы составить длинный списокъ; подъ арестомъ сидѣла и знаменитая Семенова (5 сентября 1810 г.),[244] и многіе другіе, незапротоколенные канцелярской перепиской. Типиченъ, напримѣръ, случай съ актеромъ Яковомъ Соколовымъ.[245] 13 января 1810 года должна была итти I ч. оперы «Русалка» и 11 числа начальникъ репертуара Московскаго театра «рекомендовалъ» ему играть роль Видостана. Соколовъ, дѣйствительно, игралъ ее уже однажды, но два года тому назадъ и также случайно, выучивъ ее въ одинъ день, благодаря чему теперь она была для него опять новою и якобы неигранной; а между тѣмъ театръ былъ занятъ и репетицію устроить было невозможно. Въ виду всего этого, онъ отъ роли отказался. Когда на слѣдующій день ему повторено было приказаніе, онъ отказался вновь. Тогда въ самый день представленія его вызвали въ Контору и отправили подъ арестъ. Соколовъ не возражалъ, думая, что его отправятъ подъ арестъ въ мѣсто пристойное, но его посадили въ караульную, гдѣ была страшная вонь, духота, сквозной вѣтеръ, гдѣ толпились караульные солдаты, пожарные и т. д. Считая, что это мѣсто годится для задержанія «пья-

ницъ и буяновъ», что онъ можетъ здѣсь потерять голосъ, нужный ему, какъ пѣвцу, Соколовъ сталъ просить Контору посадить его въ другое мѣсто, что хотѣли было исполнить, но затѣмъ его силою, при помощи солдатъ, отправили снова въ караульную. При этомъ одинъ чиновникъ даже ударилъ его въ грудь и настолько сильно, что Соколовъ впалъ въ безпамятство и очнулся уже въ караульной. На слѣдующій день у него начался жаръ, заболѣла голова и появилось колотье въ боку. Казеннаго доктора за болѣзнію не нашли, а частнаго не звали, боясь огласки; наконецъ, на третій день его выпустили. Пролежавъ недѣлю въ постели, Соколовъ сталъ просить объ отставкѣ и, по возможности, безъ установленной полугодовой службы со дня заявленія. Однако переписка съ Петербургомъ выяснила слѣдующее. 1) Причиной отказа отъ роли было одно «упрямство» и «небрежность» къ распоряженіямъ начальства, 2) арестъ въ караульнѣ не можетъ почитаться посрамленіемъ, такъ какъ «задержаніемъ въ оной называются иногда лица, званія гораздо высшаго противъ актерскаго» и, наконецъ, 3) арестъ его былъ вполнѣ заслуженнымъ. Въ результатѣ Соколовъ «оставя всѣ претензіи, согласился остаться при театрѣ».[246]

Наряду, однако, со справедливыми протестами актеровъ, само собой, было и не безъ грубыхъ выходокъ, своеволія, упрямства, и стремленія эксплоатировать Дирекцію, какъ только возможно.

Такъ какъ званіе придворнаго актера освобождало отпущенныхъ изъ крѣпостной зависимости отъ платежа налоговъ и приписки къ какому бы то ни было другому сословію, многіе стремились попасть на Императорскую сцену лишь съ этою цѣлью и, поступивъ, вскорѣ же подавали прошеніе объ отставкѣ, играя затѣмъ на партикулярныхъ театрахъ. Поступали такъ очень многіе, такъ что Контора, наконецъ, обратила на это вниманіе. Напримѣръ, однажды, актриса Московскаго театра Горбунова (племянница актрисы Баранчеевой, купленной нѣкогда у Столыпина) подала жалобу на Майкова въ притѣсненіяхъ, дачѣ не надлежащаго аттестата при отставкѣ и на лишеніе бенефиса. Оправдываясь передъ Нарышкинымъ, Майковъ, въ свою очередь, писалъ, что притѣсненій никакихъ не чинилъ, что аттестатъ ей иной данъ быть не можетъ въ виду часто повторяющихся продѣлокъ и злоупотребленій: а что касается бенефиса, то Горбунова служила всего съ 7 дек. 1811 до 3 мая 1812 г.[247] и за все время выступала только одинъ разъ: несмотря на то, что бенефисы даются только за усердную службу, Майковъ ей предлагалъ все же выбрать піесу и день для бенефиса: піесы она выбрала, но въ теченіе всего времени въ выборѣ дня выказывала полное

нерадѣніе, отказавшись въ концѣ концовъ отъ бенефиса вовсе. Покинувъ, однако, затѣмъ казенную службу, она стала просить бенефиса съ тѣмъ, чтобы пожертвовать сборъ на Ополченіе Московской Силы (!), т. е. пользуясь этимъ исключительно какъ «ухищреніемъ». Между тѣмъ, по словамъ Майкова, когда въ свое время былъ объявленъ сборъ пожертвованій и актеры Московскаго театра были собраны для внесенія своей посильной лепты, изъ всѣхъ артистовъ только одна Горбунова не была на собраніи, несмотря на то, что живя со своей теткой Баранчеевой, не могла объ этомъ не знать. Ясно, что Горбунова была абсолютно неправа и, по словамъ Майкова, была не болѣе, какъ жертвой наущенія учителя ея Силы Сандунова, «по сварливому его характеру извѣстнаго».

Однимъ изъ наиболѣе общихъ и непріятныхъ чертъ актера того времени была также страсть къ напиткамъ, въ чемъ особенно обвиняли знаменитаго Яковлева, Ширяева и др.[248]

«Тогда вообще жили на англійскую или на древне-русскую стать, т. е. тогда не стыдились приносить жертвъ Бахусу. Между юношествомъ господствовалъ какой то духъ молодечества, а къ нему причислялись также попойки. Особенно отличались этимъ молодые купцы. Кто попалъ въ ихъ общество — бѣда, запоятъ! Заѣхавъ въ трактиръ, шампанскаго спрашивали не бутылками, а цѣлыми корзинами! Вмѣсто чаю пили пуншъ! Музыка, пѣсенники, плясуны и плясуньи, крикъ, шумъ и мертвая чаша! Молодежь и купцы искали знакомства съ актерами, и по тогдашнему обычаю, подчивали ихъ по-русски т. е. до-нѣльзя! Должно сказать правду, почти всѣ лучшіе наши актеры посвящали много времени забавамъ и иногда переваливали черезъ край».[249]

Къ сожалѣнію, дальше этого интересъ русскаго общества къ русскому театру и къ русскому актеру не шелъ: до 1812 года русскій театръ дѣлалъ очень плохіе сборы и публика валомъ валила къ французамъ. «Національное искусство въ Россіи котируется невысоко, писалъ одинъ французскій актеръ.[250] Артистъ иностранный, хотя и съ посредственнымъ талантомъ, будетъ принятъ прекраснѣйшимъ образомъ, тогда какъ артистъ русскій со значительно бо́льшими качествами будетъ обрѣтаться въ безвѣстности». А между тѣмъ хорошіе актеры были тогда въ Россіи и даже сами французы признавали это. Такъ, напримѣръ, долго служившій въ Россіи, Ларошъ хвалилъ «Яковлева и Семенову, Шушерина и Сахарова: les premiers trois surtout sont des talents de premier ordre. Но фаворитомъ его былъ Рыкаловъ; по словамъ Лароша — это одинъ изъ лучшихъ актеровъ въ Европѣ pour les roles à manteaux et les financiers, даже и Дюкроаси, который былъ съ нимъ на одномъ ам-

плуа, était enchanté de lui dans les comédies de Molière. Ларошъ отзывался о Крутицкомъ, какъ о генiи: «C'était un génie, un autre Preville et certes le théâtre russe possede des grands talents, mais il lui manque l'ensemble, qui est prèsque tout. L'ensemble fait oublier quelque fois l'absence des talents».[251]

Хвалила русскихъ акторовъ — Семенову и Воробьеву — и знаменитая Жоржъ.[252]

VII.

Какъ русскій драматическій театръ эпохи отечественной войны—это раньше всего кн. А. А. Шаховской, такъ русскій оперный театръ того времени — раньше всего Катерино Альбертовичъ Кавосъ.

Въ характеристикѣ его какъ человѣка сходятся всѣ современники: П. Каратыгинъ, Зотовъ, Булгаринъ и др.

«Добрый, услужливый ко всѣмъ, Кавосъ почиталъ себя счастливымъ, если могъ быть кому полезенъ. Особенно любилъ онъ дѣлать добро, и при отправленіи своихъ обязанностей, часто находилъ случаи удовлетворять потребностямъ своей души. Онъ никогда не занимался прозаическими выгодами жизни: тайная щедрость его постоянно уничтожала всѣ проекты бережливости. Кавосъ былъ уменъ и образованъ, но непреодолимая робость иногда препятствовала ему выказывать свои достоинства. Оттого онъ рѣдко выходилъ въ свѣтъ, предпочитая проводить немногія свободныя минуты въ кругу любимаго семейства. Успѣхи никогда не внушали ему ни тщеславія, ни гордости; всѣ подчиненные любили его. Страстный къ своему искусству, Кавосъ былъ привязанъ къ театру, какъ пылкій любовникъ; постоянный въ страсти, онъ сорокъ два года отправлялъ свою должность съ одинаковымъ жаромъ, не зналъ усталости, и съ лѣтами пріобрѣталъ, какъ будто новыя силы. Характеръ его остался неизмѣннымъ до послѣдняго дня жизни, сохранивъ свѣжесть юношескихъ лѣтъ».[253]

Сынъ Директора опернаго театра и уроженецъ города Венеціи, Кавосъ еще у себя на родинѣ, написалъ для Падуанскаго театра музыку къ балету подъ названіемъ «Снѣгъ» на сюжетъ, напоминающій исторію «Параши Сибирячки», испещренный впрочемъ всевозможными несообразностями, которыми полно представленіе иностранцевъ о Россіи и рус-

передѣлку нѣмецкой оперы «Donauweibchen» и состоявшая изъ четырехъ частей. Текстъ первыхъ трехъ частей былъ написанъ Н. С. Краснопольскимъ, четвертой — княземъ А. А. Шаховскимъ. Что касается музыки, то и композиторовъ было нѣсколько: Кауэръ, Давыдовъ и Кавосъ: къ четвертой части музыка была написана Кавосомъ самостоятельно. Успѣхъ «Русалки», не сходившей со сцены до 1832 года, былъ колоссаленъ. «Ея веселыя, легкія, пріятныя вѣнскія мелодіи не трудно было перенять нашимъ плохимъ тогда пѣвцамъ».[258] «Восторгъ зрителей былъ похожъ на изступленіе. Что имъ было за дѣло, что это переводъ, передѣлка! Они видѣли въ этой пьесѣ древніе свои мифы, преданія, повѣрья. Сверхъестественность всегда увлекаетъ, очаровываетъ, — и добрые Русскіе посѣтители Русалки переносились мысленно въ сомнительныя времена своей миѳологіи при какихъ то небывалыхъ удѣльныхъ князьяхъ»[259] и «вообразили себѣ, что видятъ національную оперу». «Старый и малый должны были видѣть Русалку. Аріи изъ Русалки распѣвались всѣми; бальная музыка заимствовалась изъ русалки; на дѣтскихъ балахъ, бывшихъ въ большой модѣ, прелестные па, сочиненія г. Іогеля, танцовались подъ извѣстные мотивы: «Приди въ чертогъ ко мнѣ златой» и «Полно же вздорить, начните плясать». Учителя на фортепіано обязаны были доставлять барышнямъ «Tema con variazioni» изъ Русалки; даже лакей, который, гуляя подъ качелями, дѣлалъ привѣтствіе разрумяненной красавицѣ своего сословія, получалъ отъ нея въ отвѣтъ: «Мужчины на свѣтѣ, какъ мухи, къ намъ льнутъ (имѣя въ предметѣ, что-бъ насъ обмануть)».[260]

Дебютировалъ Кавосъ въ Россіи въ качествѣ композитора еще до Русалки въ маленькихъ французскихъ операхъ: L'Alchimiste, L'intrigue dans les ruines, Le mariage d'Aubigné et Les trois bossus, вскорѣ переведенной на русскій языкъ. «Появленіе другого геніальнаго человѣка — балетмейстера Дидло, дало и Кавосу болѣе средствъ къ обрабатыванію своего дарованія. Дидло создалъ балетъ «Амуръ и Психея», а потомъ «Зефиръ и Флора», — и Кавосъ сочинилъ для нихъ музыку. Но что болѣе упрочило славу Кавоса, — это была французская опера: Les trois Sultanes. Эта опера была монтирована со всѣмъ возможнымъ великолѣпіемъ и обставлена первыми сюжетами. Филисъ играла Роксолану, Бермень-Зельмиру. Это твореніе поставило Кавоса тотчасъ же на ряду отличныхъ композиторовъ».[261] Кавосъ очень скоро учуялъ духъ времени и сталъ писать оперы нѣсколько романтическаго склада, стараясь, въ то же время, удовлетворять и спросу на музыкальный націонализмъ. Въ концѣ концовъ, онъ сосредоточилъ свою дѣятельность на русской оперѣ

исключительно. До 1812 года имъ были написаны: «Князь-невидимка или Личарда-волшебникъ» на либретто Е. Лифанова, «Любовная почта», а также «Бѣглецъ отъ невѣсты», обѣ на либретто кн. Шаховского, «Илья богатырь» на либретто И. А. Крылова и, наконецъ, «Казакъ стихотворецъ» на либретто кн. Шаховского. Отсылая интересующихся къ историкамъ оперы, мы изъ сочиненій его упомянемъ еще только оперу «Иванъ Сусанинъ», послужившую основнымъ матеріаломъ для Глинкинской оперы «Жизнь за Царя».

Характеризуя Кавоса, какъ композитора, Сѣровъ говоритъ:[262] «Со стороны творчества Кавосу никакъ нельзя отказать въ замѣчательномъ талантѣ. Только, — какъ это всегда бываетъ съ капельмейстерами, каждый Божій день разучивающими и исполняющими музыку всѣхъ сортовъ безъ отдыха и передышки, — въ Кавосѣ «оригинальнаго» и искать было невозможно. Онъ писалъ красиво, ловко для голосовъ и инструментовъ, приноравливался очень къ требованіямъ тогдашней русской публики и не церемонился въ своихъ операхъ «вдохновляться то Моцартомъ, то Керубини, то Спонтини, то Мегюлемъ, то Чимарозой и Фіорованти, то русскими пѣснями, переиначивая ихъ въ куплетныя формы русскихъ водевилей, — формы уже «рутинныя» съ послѣдняго десятилѣтія прошлаго (18-го) вѣка». Что же касается Кавоса, какъ капельмейстера, то современники ставили его въ этомъ отношеніи очень высоко. «Это былъ отличный техникъ по дирижерской части; славно зналъ и оркестръ, и голоса, умѣлъ ладить все такъ ловко съ практической стороны, что артисты, даже безголосые, преисправно занимали свои роли въ операхъ и что произведенія большого калибра, какъ, напримѣръ, «Весталка» Спонтини, шли на тогдашней петербургской сценѣ ничуть не хуже, чѣмъ на многихъ европейскихъ.[263] «За пюльпитромъ оркестра Кавосъ превращался весь въ огонь: публика наша часто имѣла случай видѣть, какъ его магическій жезлъ плавалъ во всѣ стороны, какъ руки усмиряли и вновь подымали бури оркестра, усиливали и обуздывали порывы хоровъ, а быстрые глаза бросали огненные взоры то на сцену, то на музыкантовъ, и, казалось, хотѣли одушевить своимъ вдохновеніемъ».[264] Однако, и въ этой области было не безъ треній. Кавоса обвиняли въ томъ, что онъ «растягиваетъ allegro», сравнительно съ темпами метронома, что онъ «позволяетъ себѣ перемѣнять многіе пассажи въ музыкѣ противъ партитуры» и т. п., вслѣдствіе чего дирижированіе русской оперой у него временно даже отнимали.[265]

Обращаясь, наконецъ, къ характеристикѣ Кавоса, какъ учителя пѣнія, нужно сказать, что бо́льшая часть пѣвцовъ и примадоннъ того

времени, почти вовсе не знала музыки и пѣла, да и то по слуху, только благодаря неусыпному, тяжкому труду Кавоса. «Чего ему стоило съ каждымъ отдѣльно выдалбливать его партію: налаживать ежедневно то какъ канарейку, то какъ снигиря и потомъ согласовать ихъ вмѣстѣ въ дуэтахъ, тріо, квартетахъ и т. п. Непостижимый трудъ, дивное терпѣніе, просто геркулесовскій подвигъ! За то все время дня, чуть ли иногда не до глубокой ночи, онъ посвящалъ своимъ ученикамъ и службѣ». [266] Прекрасно характеризуетъ его поданный имъ въ 1825 году въ Дирекцію проектъ реформы музыкальной педагогики и всего музыкальнаго дѣла. [267] «Я беру на себя, писалъ Кавосъ, одинъ классъ пѣнія въ театральной школѣ, при чемъ помощниками у меня будутъ мои ученики Турикъ, Шелиховъ и г-жа Ковалева, находящіяся въ школѣ. 2) Я буду преподавать музыку методою взаимнаго обученія, какъ единственно способною къ сдѣланію воспитывающихся хорошими музыкантами въ короткое время. 3) Какъ скоро уже они будутъ тверды въ правилахъ музыки, то я ихъ буду обучать пѣнію и музыкальной декламаціи. 4) Число учениковъ должно простираться, по крайней мѣрѣ до тридцати, т. е. 15 мальчиковъ и 15 дѣвушекъ. Выборъ оныхъ будетъ сдѣланъ изъ большого числа. Я дамъ подробнѣйшее объясненіе, какъ достать ихъ. Теперь въ школѣ учатся только тѣ пѣнію, которые уже не годны къ танцамъ, и потому теперь никого нѣтъ съ надлежащими способностями къ очаровательному сему искусству, и учитель, не могши обработать подобныхъ талантовъ, подвергается жестокой критикѣ всѣхъ не входящихъ въ сіи подробности; труды его усугубляются, — а успѣху нѣтъ. 5) Я буду одинъ имѣть право давать современемъ роли воспитанникамъ и монтировать по моему усмотрѣнію спектакли (оперные) въ школѣ для ихъ экзерциціи. 6) Школьный театръ долженъ быть переноснымъ, дабы его удобно и скоро можно было поставить въ танцовальный залъ, ибо нынѣшній малъ, и музыка не производитъ на немъ надлежащаго эффекта. 7) Воспитанники сіи не прежде должны играть на городской сценѣ, какъ уже пріобрѣтя довольно таланта для удовольствія публики и пользы Дирекціи; слѣдственно, ихъ безъ моего согласія не употреблять, ибо едва дитя начинаетъ учиться пѣть, какъ ему нададутъ множество ролей, и онъ обязанъ бросить ученіе, чтобы набивать память кучею водевилей, удаляющей его отъ вкуса хорошей музыки и уничтожающихъ самыя еще не развернувшіяся способности. 8) Ученики сіи не прежде будутъ выпущены изъ школы, какъ послѣ публичнаго и партикулярнаго экзамена по усмотрѣнію Дирекціи; экзаменъ же не прежде назначится, какъ они уже будутъ въ состояніи сдѣлать честь

женщины, зрѣетъ гораздо ранѣе, чѣмъ у насъ, и, несмотря на молодыя свои годы, моя Филисъ казалась едва ли не перезрѣлою. У нея же былъ длинный носъ и смуглое лицо, чего я терпѣть не могу. Но все что только можетъ замѣнить свѣжесть и красоту, все въ ней находилось; все было плѣнительно, очаровательно: и взглядъ ея, и поступь, и игра, и голосъ, когда она имъ говорила, и умѣнье владѣть имъ, когда она пѣла, и умѣнье наряжаться со вкусомъ. Никто не влюблялся въ нее какъ женщину, всѣ обожали какъ пѣвицу и актрису. Въ Парижѣ прелести ея цѣнились выше, чѣмъ у насъ». Другой современникъ, Шаховской, писалъ о ней съ такимъ же восторгомъ. Она «хотя и представлялась очень часто глазамъ одной публики, однако же прелестью своего пѣнія и пріятною живостью игры все еще привлекаетъ и восхищаетъ зрителей. Кажется, что голосъ ея и дарованіе получаютъ ежедневно новую силу и прелесть! Выходя изъ театра я слышалъ повтореніе сихъ словъ: она никогда не пѣла такъ прелестно! Она никогда не была такъ мила! Однако сіи слова были слышны и прежде послѣ представленій, украшенныхъ дарованіями сей прелестной пѣвицы».[269] Но кого русская опера противопоставляла Филисъ-Андріе? Нѣкогда знаменитая Лизанька Уранова, жена Силы Сандунова, любимица Екатерины, уже доигрывала свои роли и, хотя и пѣла все еще хорошо, считалась первой пѣвицей и приглашалась участвовать даже во французскихъ спектакляхъ въ качествѣ приманки, однако, возрастъ ея отнималъ у нея былой успѣхъ и на дѣлѣ мѣсто первой пѣвицы она давно уже уступила молодому поколѣнію. Среди этого послѣдняго выдѣлялись «недавно образовавшаяся, молоденькая, хорошенькая актриса, Черникова, — по мужу Самойлова — съ небольшимъ, но пріятнымъ голосомъ».[270] Она была ученицей капельмейстера Давыдова, который «казалось, истощилъ для образованія ея методы все стараніе, — и, дѣйствительно, новопоявившаяся пѣвица увлекла все».[271] Восторженно отзываются о ней и Булгаринъ, и Зотовъ, но самую детальную критику этой пѣвицы мы находимъ въ Журналѣ Драматическомъ.[272] «Какъ игра ея, такъ и голосъ достойны особеннаго вниманія всѣхъ безпристрастныхъ любителей отечественныхъ талантовъ. Г-жа Самойлова не Филисъ-Андріе и не Сандунова, но пользуется нѣкоторымъ особливымъ даромъ въ оперномъ искусствѣ; а этотъ даръ принадлежитъ только ей одной. Словомъ, игра ея пріятна, занимательна и почти всегда оригинальна; послѣднее составляетъ славу и торжество г-жи Самойловой. Кто видѣлъ игру Филисъ-Андріе, кто видѣлъ искусство Сандуновой и не видалъ Самойловой, тотъ не можетъ имѣть общаго понятія о достоинствахъ и совершенствахъ оперы. Вотъ три разные характера въ

одномъ и томъ же искусствѣ, и всѣ три равно интересны и равно плѣнительны. Не знаю, можетъ ли Опера имѣть четвертой оригинальный характеръ; но сіи три составляютъ, какъ мнѣ кажется, все ея главное. Оперы русскія и нѣмецкія, съ небольшимъ изключеніемъ въ обѣихъ Операхъ, неотъемлемо принадлежатъ искусству г-жи Самойловой; Итальянскія и Французскія Оперы, кажется менѣе ей приличны, съ изключеніемъ нѣкоторыхъ. Въ первыхъ она характерна, въ послѣднихъ нѣсколько подражательна». Къ сожалѣнію, однако, «отъ частыхъ родовъ голосъ у Самойловой началъ слабѣть и упадать» [273] и ей скоро пришлось уступить мѣсто другимъ пѣвицамъ.

Мужъ Черниковой, теноръ Самойловъ, былъ въ еще большей славѣ, чѣмъ его жена. У него былъ «такой голосъ, который превозносили и которому завидовали сами итальянцы». [274] «Объ этомъ человѣкѣ надобно поговорить подробнѣе, пишетъ Зотовъ. [275] Онъ составлялъ необыкновенное явленіе въ мірѣ Русской оперы. — Первое его появленіе на сценѣ вовсе не подавало тѣхъ блистательныхъ надеждъ, которыя онъ впослѣдствіи осуществилъ. Кромѣ выгодной наружности и прекраснаго тенора, онъ ничего не имѣлъ. Игра его была сначала холодна, голосъ не гибкій, метода слабая. — И что жъ? Этотъ самый человѣкъ одною своею твердою волею и стараніемъ пріобрѣлъ впослѣдствіи Европейскую славу. Конечно, Италіанское пѣніе и рулады были для него очень тягостны, — но и проклиная ихъ, онъ нерѣдко выходилъ побѣдителемъ изъ этой мучительной для него работы. За то во Французской музыкѣ не было равнаго Самойлову. Всѣ иностранцы, видѣвшіе множество Европейскихъ театровъ, откровенно признавались, что голосъ Самойлова единственный, а игра его, какъ опернаго актера, превосходна». За образецъ въ своемъ совершенствованіи, по словамъ того же Зотова, Самойловъ взялъ французскаго актера Андріе — мужа Филисъ и усвоилъ себѣ всю превосходную игру этого артиста, имѣя передъ нимъ преимущество въ удивительномъ своемъ голосѣ.

«Какъ бы на смѣну» Самойловой, пишетъ Вигель, [276] театральная школа въ это время произвела «нѣчто чудесное». Еще до выпуска изъ нея, воспитанница Болина красотой своей затмѣвавшая подругъ, едва ли не болѣе еще плѣняла голосомъ. «Ахъ, какая хорошенькая! говорили въ публикѣ, то-то лакомый кусочекъ! Кому то ты достанешься?» [277] Но только одинъ сезонъ пробыла она на сценѣ. «Молодой дворянинъ, Марковъ, имѣвшій болѣе сорока тысячъ рублей доходу, совершенно свободный, влюбился въ нее безъ памяти. Онъ предложилъ ей руку, а Дирекціи выкупу, сколько бы не потребовалось за ея воспитаніе и освобожденіе. Получивъ отъ дирекціи

отказъ, онъ рѣшился ее увезти и тайкомъ обвѣнчался съ нею; само собою это произвело въ театральной Дирекціи огромный переполохъ. Нарышкинъ докладывалъ Государю «о своевольномъ и дерзкомъ поступкѣ актрисы Болиной, вышедшей замужъ, не спросивъ на сіе не только дозволенія отъ начальства, но и не предваривъ его объ этомъ»; а между тѣмъ существовало постановленіе «чтобы воспитанники обоего пола театральнаго училища, по выходѣ ихъ изъ онаго, не могли прежде десяти лѣтъ, считая отъ дня ихъ выпуска, ни подъ какимъ предлогомъ, даже и супружества, оставлять службу при театрѣ безъ особаго на то отъ Дирекціи увольненія, да и оно бы сопряжено было съ тѣмъ, чтобы увольняющаяся особа за все время пребытья ея въ школѣ внесла за себя сумму, составляющую стоимость издержекъ употребленныхъ на воспитаніе десятерыхъ питомцевъ», ибо «едва ли одинъ питомецъ изъ десятерыхъ выходитъ съ талантомъ, соотвѣтствующимъ пользѣ существенной».[278] Въ результатѣ, Марковъ отсидѣлъ на гауптвахтѣ и труппѣ было поставлено на видъ существующее правило; однако, это не вернуло сценѣ восходившую звѣзду.

Изъ выдающихся пѣвицъ того времени надо еще назвать Карайкину, въ замужествѣ Лебедеву, и Фодоръ-Менвіель. Дочь русскаго придворнаго музыканта, нѣмца по происхожденію, Фодоръ имѣла очень большой успѣхъ и, по замѣчанію Вигеля, не ради неволи вышла замужъ за французскаго актера Менвіель. Въ 1812 году, однако, въ виду несогласій съ Дирекціей по поводу прибавки жалованья и въ виду роспуска французской труппы, она покинула Россію, послѣ чего «вся Европа узнала ее, засыпала золотомъ и заглушила рукоплесканіями»; большимъ успѣхомъ пользовалась также Нимфодора Семенова; однако, это все были пѣвицы второго ранга; въ первомъ же рангѣ, соперничая съ четою Андріе и Самойловыхъ, стояла чета Воробьевыхъ.

О достоинствахъ Воробьевой мнѣнія расходились. Одни, тронутые чувствительностью игры ея, писали ей стихи, другіе находили въ ней недостатки. Изъ числа первыхъ назовемъ В. Раевскаго; онъ писалъ ей.[279]

И въ розахъ Таліи, и въ лаврахъ Мельпомены
Ты помнишь стараго знакомца своего,
Плѣнялся кто тобой въ несчастіяхъ Сорены!
Прими признательность здѣсь сердца моего!
Когда тебѣ сплели вѣнокъ хвалы нелестной
Рязань и Петербургъ и самая Москва,
Когда ты названа Актрисою прелестной,
То что мои слова?

Но въ нихъ не похвалу тебѣ я выражаю,
Одну лишь только дань чувствительной души,
Одну лишь истину святую подтверждаю,
Что сердца добротой таланты хороши.

Или:

Въ Альбомѣ памятникъ пріязни оставляю
И я въ немъ напишу:
Поэты твой Альбомъ искусствомъ украшають,
Я-жъ въ немъ лишь мнѣніе всеобщее скажу:
Равно къ себѣ влечешь чувствительныхъ всечасно:
Таланты, прелести, душевны красоты,
Въ тебѣ являють все — что мило и прекрасно:
На сценѣ, въ обществѣ, равно любезна ты.

Однако, въ противоположность Раевскому, Вигель пишетъ, что она была «толстенькая, слабоглазая и неуклюжая»,[280] а Зотовъ дополняетъ, что она, какъ «жена любимца публики, и потому уже была всегда хорошо принята. Собственное достоинство входило тутъ только въ той мѣрѣ, какая была нужна, чтобъ спѣть и сыграть изрядно».[281] По Макарову, наконецъ,[282] это была «актриса съ талантомъ и актриса съ видимыми недостатками». И къ послѣднимъ онъ относитъ ея стремленье быть «чудесно нѣжною», чего она думала достигнуть, прибѣгая ко всевозможнымъ восклицаніямъ то «сильнымъ», то «тонкимъ».

За то мужъ ея, комикъ-буфъ Воробьевъ, былъ выше всякихъ сравненій. Талантъ и искусство его сложились подъ вліяніемъ буфовъ Италіанской оперы, въ особенности знаменитаго Замбони, перваго Европейскаго буфа своего времени, «игра Замбони была веселая, живая, умная, тонкая, безъ фарсовъ, — а все-таки зрители отъ души хохотали, глядя на него. Отличное знаніе музыки и обработанный голосъ много способствовали ему въ игрѣ, — и все-таки казалось иногда, что онъ не поетъ, а говоркомъ высказываетъ свою роль. И Воробьевъ зналъ очень хорошо музыку, былъ также одаренъ гибкимъ, твердымъ голосомъ, имѣлъ много врожденнаго юмора и всегда былъ на сценѣ, какъ дома. При появленіи его театръ гремѣлъ аплодисментами и криками — браво! Онъ еще ни слова ни говорилъ, а всѣ начинали смѣяться. Ему стоило только посмотрѣть нѣсколько времени на публику, чтобы всѣ расхохотались. Ко всеобщему сожалѣнію блистательное время Воробьева недолго продолжалось. Несчастныя знакомства и образъ жизни тогдашняго времени погубили его здоровье и свели наконецъ во гробъ. Со смертью его опера осиротѣла. Нѣсколько артистовъ бросились на его амплуа, но это была одна тѣнь прежняго любимца публики. Чудинъ и

Гуляевъ раздѣлили его роли,—а впослѣдствіи и воспитанникъ Долбиловъ игралъ его амплуа. Но всякій, глядя на нихъ, вздыхалъ, вспоминая Воробьева». [283]

Итакъ, Самойловы и Воробьевы въ противовѣсъ Филисъ-Андріе и другимъ французскимъ пѣвцамъ и пѣвицамъ составляли предметъ національной гордости и, руководимые Кавосомъ, сумѣли, по роспускѣ Французской труппы, пріобрѣсть даже Европейскую извѣстность.

VIII.

Въ балетѣ въ эпоху Отечественной войны происходитъ та же борьба между элементами національными и иностранными, завершающаяся, наконецъ, побѣдою первыхъ, хотя побѣдою значительно менѣе яркою, чѣмъ въ области трагедіи и оперы. Объясняется это тѣмъ, что въ трагедіи мы были значительно впереди, чѣмъ въ оперѣ и въ балетѣ, еще не успѣвшихъ вполнѣ и прочно привиться къ русской жизни и русскому духу.

Какъ русскій драматическій театръ этой эпохи выразился въ дѣятельности Шаховского, оперный въ дѣятельности Кавоса, такъ же точно нашъ балетъ эпохи отечественной войны — это раньше всего и главнымъ образомъ балетмейстеръ Карлъ Людовикъ Дидло.

По происхожденію французъ, сынъ танцовщика при Шведскомъ королевскомъ театрѣ, онъ родился въ Стокгольмѣ въ 1767 году, [284] учился въ Парижѣ у балетмейстера Д'Оберваля и былъ затѣмъ сподвижникомъ знаменитыхъ Новерра и Огюста Вестриса. Слава о немъ достигла Россіи и кн. Юсуповъ ангажировалъ его въ качествѣ балетмейстера въ 1801 году, когда онъ и прибылъ въ Петербургъ изъ Лондона.

«Личность его была очень оригинальна, пишетъ Каратыгинъ: онъ былъ средняго роста, худощавый, рябой, съ небольшой лысиной; длинный горбатый носъ, сѣрые, быстрые глаза, острый подбородокъ. Высокіе, туго-накрахмаленные воротнички рубашки закрывали въ половину его костлявыя щеки. Онъ постоянно былъ въ какомъ-то неестественномъ движеніи, точно въ его жилахъ была ртуть, вмѣсто крови. Голова его безпрестанно была занята сочиненіемъ какого-нибудь pas, или сюжетомъ новаго балета, и потому подвижное его лицо ежеминутно измѣнялось, а всю его фигуру то и дѣло подергивало; ноги держалъ онъ необыкно-

венно выворотно, и имѣлъ забавную привычку одну изъ нихъ каждую минуту то поднимать, то отбрасывать въ сторону. Эту штуку онъ выдѣлывалъ даже ходя по улицѣ, точно онъ страдалъ пляскою св. Вита. Кто видѣлъ его въ первый разъ, могъ бы, конечно, принять его за помѣшаннаго, до того всѣ его движенія были странны, дики и угловаты».

Дидло, еще будучи въ Парижѣ, вмѣстѣ съ Новерромъ реформировалъ французскій балетъ. Въ то время танцовали въ пудреныхъ парикахъ, съ мушками на щекахъ, въ костюмахъ à la française съ фижмами и въ башмакахъ съ большими пряжками. Такой костюмъ, съ одной стороны, бывалъ почти всегда анахрониченъ, а съ другой — отнималъ у танцующихъ естественную грацію. Въ виду этого Дидло обратился къ чулочному мастеру, Трико, и заказалъ ему цѣлую одежду тѣлеснаго цвѣта, получившую потомъ названіе имени своего мастера; въ этой легко вязанной одеждѣ, плотно обхватывавшей все тѣло, съ легкой барсовой кожей, перекинутой черезъ плечо, съ виноградными листьями въ волосахъ, съ Бахусовымъ жезломъ въ рукѣ, Дидло явился въ первый разъ на сценѣ «Парижской оперы» при восторженныхъ рукоплесканіяхъ публики. Онъ же ввелъ и легкій газовый тюникъ. Вторая его реформа заключалась въ введеніи полетовъ. Цѣлыя группы у него летали по воздуху; «зрители такъ были очарованы, что совершенно забывали, что они въ театрѣ, воображая, что перенеслись въ другой, фантастическій міръ».

Оцѣнивая балетмейстерскія качества Дидло, Глушковскій, самъ прекрасный танцоръ и балетмейстеръ, пишетъ про него слѣдующее. «При созданіи своихъ балетовъ Дидло всегда старался быть самостоятельнымъ. «Пусть будетъ худо сначала, но только свое», говорилъ онъ. Въ его балетахъ видно было большое разнообразіе въ танцахъ; серьезные танцы исполнялись подъ музыку адажіо съ маршемъ; Дидло сочинялъ для главнаго лица всегда танцы плавные съ разными аттитюдами и рѣдко вмѣшивалъ въ нихъ антрапа или быстрые пируэты. — Танцовщикъ demi-caractèr танцевалъ подъ музыку andante grazioso и allegro; для него сочинялъ онъ танцы граціозные, съ совершенно другимъ положеніемъ корпуса и рукъ, употреблялъ скорыя и мелкія па и пируэты въ другомъ родѣ, нежели какъ въ серьезныхъ па, а для комическаго дансера дѣлалъ па подъ музыку allegro — по большей части разнаго рода скачки, какъ-то: воздушные скачки (tours en l'air) съ другимъ движеніемъ корпуса и рукъ; такъ, что публика въ каждомъ танцорѣ видѣла особый родъ танцевъ. Танцы Дидло строго гармонировали съ характерами лицъ и съ правилами искусства и изящества». Кромѣ того, онъ

былъ изумительный мастеръ давать балетамъ своимъ характеръ эпохи, колоритъ мѣстности и главное, простой осязательный смыслъ. «Чтобы быть хорошимъ балетмейстеромъ, говорилъ Дидло, надо употреблять большую часть своего времени на чтеніе историческихъ книгъ, извлекать изъ нихъ сюжеты для будущихъ созданій и прилагать всевозможное стараніе объ успѣхахъ своихъ учениковъ. Балетмейстеръ долженъ имѣть также познанія о нравахъ и обычаяхъ разныхъ народовъ и изучить ихъ національные наклонности и костюмы; имѣть даръ поэтическій, чтобы излагать пріятно свои мысли въ программахъ. Онъ долженъ знать живопись и механику, чтобы умѣть составлять въ балетахъ разнаго рода живописныя группы и удобнѣе объясняться съ декораторомъ и машинистомъ». И самъ Дидло, по словамъ Глушковскаго, «обладалъ всѣми этими познаніями въ высшей степени».

Дидло является также основателемъ на русской сценѣ мимической драмы: онъ первый развилъ до совершенства балетную мимику. Въ то же время онъ «избѣгалъ всякихъ афектацій», называлъ танцовщиковъ, которые дѣлали много антраша и пируэтовъ, скакунами и, не смотря на то что они стали было входить въ моду, всячески избѣгалъ ихъ. За это на него въ свое время обрушивалось не мало нападокъ и его называли балетмейстеромъ старой школы, а его методу устарѣлой.

Среди безчисленнаго множества сочиненныхъ имъ балетовъ наиболѣе выдающимися являются «Зефиръ и Флора», «Амуръ и Психея» и «Ацисъ и Галатея».

«Балетъ Ацисъ и Галатея, гласитъ рецензія, назвали бы мы однимъ изъ лучшихъ произведеній Дидло, если бы когда нибудь видѣли не только балетъ, но даже па, сочиненное симъ великимъ артистомъ, и недостойное его славы. Рѣшительно можно сказать, что въ его твореніяхъ нѣтъ постепенности: всѣ равно прекрасны и всѣ приводятъ въ отчаяніе настоящихъ и будущихъ балетмейстеровъ... Геній Дидло не старѣется»... [285] «Кто не помнитъ Зефира и Флору, Амура и Психею, этихъ граціозныхъ созданій воображенія самаго изобрѣтателя? Конечно, мы не имѣли тогда ни Тальони, ни Фанни Эльслеръ, ни ихъ учѣницъ, ни теперяшняго кор-де-балета, ни теперешней обстановки, но развѣ это отнимаетъ сколько нибудь достоинства у балетовъ Дидло?» пишетъ другой современникъ. [286] «Нѣтъ, нѣтъ, само пламенное воображенье поэта никогда не можетъ породить подобнаго», говорилъ Державинъ относительно балета «Зефиръ и Флора» и написалъ на него слѣдующій дифирамбъ. [287]

Что за призраки прелестны,
Легки, свѣтлы существа!

Сонмъ эфирный, сонмъ небесный,
Тѣни, лицы Божества,
Въ неописанномъ восторгѣ
Мой лѣлѣютъ, нѣжатъ духъ.
Не Боговъ ли я въ чертогѣ? —
Правъ ты, правъ ты Шведенбургъ!

Вижу холмъ подъ облаками
Озлащаемый лучомъ,
Осѣняемый древами,
Ожурчаемый ключемъ;
Средь сребристыхъ водъ и брегу
Лебедей, дѣтей зрю вдругъ;
Вижу всю Эдемску нѣгу. —
Правъ ты, правъ ты Шведенбургъ!

Слышу дышетъ повсемѣстно,
Порхаетъ вкругъ розъ Зефиръ;
Улыбается прелестно
Красота отъ звуковъ лиръ;
Душъ невинныхъ разговоры
Какъ гармонія вокругъ;
Какъ зари ихъ свѣтятъ взоры. —
Правъ ты, правъ ты Шведенбургъ!

Дремлетъ злоба съ мрачнымъ свойствомъ,
Спитъ нахмурясь бранный жаръ;
Миръ объемлется съ спокойствомъ;
Духи въ верхъ и въ низъ шурмуютъ,
Хороводы вьются вкругъ;
Съ дружбою любовь ликуетъ. —
Правъ ты, правъ ты Шведенбургъ!
Правъ ты, что воображеньемъ
Могъ сихъ таинствъ доходить!.. и т. д.

Для характеристики Дидло, какъ преподавателя балетнаго искусства, мы обратимся къ подробнымъ и прекраснымъ воспоминаніямъ П. А. Каратыгина. «Я поступилъ вначалѣ въ танцовальный классъ балетмейстера Дидло, пишетъ онъ; но до тѣхъ поръ, пока этотъ верховный жрецъ хореографическаго искусства обратилъ свое вниманіе на неофита, слѣдовало ему пройти элементарную подготовку подъ ферулой одного изъ старшихъ воспитанниковъ. Разбудятъ насъ, бывало, спозаранку, часовъ въ шесть, и изволь, на-тощахъ, отправляться въ холодную танцовальную залу расправлять со сна свои косточки: становишься у длинныхъ деревянныхъ шестовъ, придѣланныхъ къ четыремъ стѣнамъ, и, держась за нихъ, откалываешь свои обычные батманы, ронджамбы и

прочія балетныя хитрости. На концѣ огромной залы мелькаетъ сальная свѣчка; взглянешь въ окно — тьма кромѣшняя: кое гдѣ на улицѣ виднѣется тусклый фонарь, а въ залѣ раздается мѣрный стукъ палки репетитора и въ тактъ ей отвѣчаютъ два или три десятка ногъ будущихъ фигурантовъ... Бывало, сонъ клонитъ и, держась за палку, задремлешь, какъ пѣтухъ на шестѣ, но неусыпный репетиторъ взбодритъ тебя толчкомъ подъ бокъ, и послушная нога начнетъ опять, какъ вѣтренная мельница, отмахивать свою обычную работу... Но вотъ наступило утро. Въ 11 часовъ какой-то дребезжащій стукъ экипажа вдругъ раздался подъ воротами... «М-г Дидло! Дидло пріѣхалъ!» При одномъ взглядѣ на него, у учениковъ и ученицъ душа уходила въ пятки и дрожь пробѣгала по всему тѣлу. Всѣ вытянулись въ струнку, поклонились ему и старшій классъ отправлялся за нимъ въ учебную залу. Вдругъ раздается крикъ: «Новенькіе! Ступайте къ М-г Дидло!» Грозному балетмейстеру подали его длинную палку, тяжеловѣсный жезлъ его деспотизма; мы, новички, стали къ сторонкѣ и Дидло началъ свой обычный классъ. Тутъ я увидѣлъ воочію, какъ онъ былъ легокъ на ногу и тяжелъ на руку. Въ комъ больше находилъ онъ способностей, на того больше обращалъ и вниманія и щедрѣе надѣлялъ колотушками. Синяки часто служили знаками отличія будущихъ танцоровъ. Малѣйшая неловкость или непонятливость сопровождалась тычкомъ, пенькомъ или пощечиной». «Однажды, во время класса, онъ заставилъ меня дѣлать pas, называемое технически тан-леве назадъ. На мою бѣду, все что-то не клеилось. Дидло выходилъ изъ терпѣнія, бранилъ и трепалъ меня безпощадно. Грозно стуча своей толстой палкой, онъ энергически наступалъ на меня, а я, танцуя, подавался назадъ, и наконецъ, когда мы оба съ нимъ находились посреди залы, на потолкѣ которой висѣла тогда хрустальная люстра, онъ размахнулся своей палкой и разбилъ люстру въ дребезги. Толстые куски хрусталя упали на его лысую голову и до крови ее разсѣкли! Тутъ окончательно онъ взбѣсился, ударилъ меня раза два или три и выгналъ изъ класса!» «Иногда добрякъ Рахмановъ (инспекторъ) вступался за насъ, горемыкъ, и говаривалъ Дидло: ты, мусье Дидло, пожалуйста, самъ-то ихъ не бей, а скажи лучше мнѣ, кто у тебя проштрафится, такъ я его послѣ накажу; а то, что же хорошаго? Искалѣчишь мальчишку, куда онъ потомъ годится?»

Таковы были педагогическіе пріемы геніальнаго балетмейстера. По всѣмъ отзывамъ современниковъ, изъ знаменитаго тріумвирата: Шаховской, Кавосъ и Дидло, — послѣдній былъ несравненно выше и популярнѣе первыхъ двухъ. Нечего и говорить, что онъ былъ

выше современныхъ ему балетмейстеровъ русскаго балета: Вальберхова, Аблеца, Лефевра, Огюста и Глушковскаго. Первый изъ нихъ, питомецъ театральной школы, имѣлъ настоящую фамилію Каменногорскій и нѣмецкую фамилію ему дали «чтобы имѣть на сценѣ больше успѣха — хорошо же тогда думали о русской публикѣ»! замѣчаетъ Зотовъ.[288] У него было, между прочимъ, двѣ дочери актрисы. «Все это семейство представляло образецъ благороднѣйшаго образа мыслей и могло служить примѣромъ прекрасной семейной жизни и образованности артистовъ». Самъ онъ былъ человѣкъ «умнѣйшій и прекраснѣйшій». Начавъ свою дѣятельность еще въ концѣ XVIII столѣтія онъ стоялъ во главѣ балета вплоть до появленія Дидло, да и при немъ пользовался большимъ авторитетомъ. Что же касается остальныхъ балетмейстеровъ, то кромѣ краткихъ летучихъ замѣтокъ о нихъ не сохранилось ничего. Одинъ Глушковскій, также питомецъ Петербургскаго театральнаго училища, остался въ памяти у потомства благодаря своимъ несомнѣннымъ заслугамъ.

По причинѣ тяжкой болѣзни, 28 февраля 1811 года Дидло покинулъ русскую службу. Пытались было на его мѣсто выписать другого балетмейстера, нѣкоего Милона, о чемъ была даже переписка съ русскимъ посольствомъ,[289] но въ концѣ концовъ, 20 декабря 1812 года, Нарышкинъ писалъ ему: «Дорогой мой Дидло! Публика, ваши ученики и я — мы горимъ желаніемъ возвратить васъ въ Россію. Школа, вызывавшая столько великихъ надеждъ можетъ осуществиться только съ возвращеніемъ ея учителя; они высказываютъ свои сожалѣнія и свое пламенное желаніе вновь видѣть васъ. И я увѣренъ — вы съ вашей супругой найдете здѣсь не только всѣ тѣ преимущества, которыми вы пользовались, но также и тѣ, которыя будутъ зависѣть отъ меня, цѣнящаго вашу личность такъ же, какъ и вашъ талантъ. Явитесь къ посланнику — онъ васъ познакомитъ съ моими условіями. Примите увѣренія въ чувствахъ дружбы преданнаго вамъ А. Н.»[290] Какъ извѣстно, письмо это имѣло успѣхъ и Дидло съ женою въ Россію вернулся.

Подобно Жоржъ въ трагедіи, Филисъ-Андріе въ оперѣ, звѣздой первой величины, учителемъ и примѣромъ подражанія въ балетѣ былъ Дюпоръ.[291] Дюпоръ пріѣхалъ въ Петербургъ и поступилъ на службу къ русскому театру вмѣстѣ съ Жоржъ въ 1808 году. Онъ получалъ первоначально 3600 франковъ поспектакльно — неимовѣрныя деньги для того времени; но затѣмъ, контрактъ былъ заключенъ на менѣе обременительныхъ для Дирекціи условіяхъ — онъ сталъ получать 180.000 франковъ въ годъ. Въ Европѣ онъ былъ популяренъ и моденъ настолько, что въ Вѣнѣ напримѣръ, дамы даже носили въ честь его на серьгахъ башмаки

à la Duport. Онъ былъ небольшого роста, худощавъ, лицо у него было пріятное, подвижное, но по чертамъ обыкновенное, носъ à la Roxelane, т. е. курносый, былъ прекрасно сложенъ и очень граціозенъ. «Родъ его танцевъ былъ полухарактерный (demi-caractere). Онъ заключалъ въ себѣ все, что необходимо для танцовщика: необыкновенную граціозность, легкость, быстроту и чистоту въ танцахъ; пируэты были имъ доведены до совершенства и удивительнаго разнообразія; онъ дѣлалъ ихъ всегда на самыхъ пальцахъ (пируэтъ-филе), и, окончивъ, всегда останавливался въ пріятной позѣ. Онъ былъ похожъ на хорошо устроенную машину, которой дѣйствіе опредѣлительно и всегда вѣрно. Несмотря на то, что онъ выдѣлывалъ труднѣйшія па, всѣ танцы въ балетахъ лежали на немъ. Несмотря на то, онъ какъ въ началѣ, такъ и въ концѣ балета былъ всегда одинаково свѣжъ: въ немъ нельзя было узнать и тѣни усталости». «Дюпоръ, какъ будто нарочно былъ созданъ для Дидло: но и разнообразный талантъ этого артиста могъ только удовлетворить хореографъ, подобный Дидло. Если Дюпоръ зарождалъ въ Дидло идею, то онъ же потомъ служилъ лучшимъ ея истолкователемъ».[292] Дебютировалъ онъ въ Россіи въ качествѣ танцовщика въ дивертисментѣ, слѣдовавшемъ за оперой Севильскій цирюльникъ, 24 августа 1808 года. «Ловкость, легкость, сила, быстрота и пріятность составляютъ дарованіе г-на Дюпора», писалъ современникъ. «Въ три прыжка перелеталъ онъ сцену Большого театра и отдѣлялся отъ нее въ своихъ антраша и пируэтахъ вверхъ, какъ эластическій мячикъ». «Онъ для перваго своего появленія сочинилъ танцъ, въ которомъ показалъ четыре рода своего искуства. Съ г-жею Колосовою танцовалъ онъ въ родѣ важномъ и благородномъ; съ г-жею Сенъ-Клеръ въ легкомъ и рѣзвомъ; съ г-жею Даниловой въ страстномъ, нѣжномъ и пріятномъ; съ г-жею Делиль въ сильномъ и быстромъ. Во всѣхъ сихъ разныхъ родахъ онъ былъ превосходенъ, удивителенъ, въ самыхъ трудныхъ и высокихъ скачкахъ не было въ немъ примѣтно ни малѣйшаго усилія; въ самыхъ сильныхъ и быстрыхъ оборотахъ онъ не потерялъ плавности и пріятности своихъ тѣлодвиженій. Въ рѣзвомъ и скоромъ переплетаніи ногъ глаза не успѣвали слѣдовать за ихъ движеніемъ, но однако жъ видѣли что все было сдѣлано чисто и вѣрно. Дарованіе сего удивительнаго танцовщика возбудили Музу одного французскаго поэта сдѣлать въ честь ему очень приятную поэму, въ которой прославлено торжество его надъ славнымъ Вестрисомъ».[293]

Наибольшимъ успѣхомъ пользовался онъ въ балетѣ Зефиръ и Флора.

Въ потомствѣ имя Дюпора памятно не только благодаря его таланту, но и благодаря его личной характеристикѣ. Со словъ А. А. Майкова, онъ былъ очень строптивъ, вздоренъ и умѣлъ пользоваться своимъ положеніемъ. Очень курьезный эпизодъ записанъ и у Арапова.[294] «При пятомъ его дебютѣ, 15 сентября (1808 года), произошелъ съ нимъ довольно странный случай: большая часть публики была не въ хорошемъ расположеніи духа; по окончаніи балета: Одному обѣщано, а другому досталось, въ коемъ танцовалъ Дюпоръ, по обыкновенію нѣкоторые начали его вызывать, а другіе шикать; Дюпоръ, оскорбившись этимъ, разсудилъ совсѣмъ не выходить, почему высланъ былъ артистъ сказать, что г-нъ Дюпоръ благодаритъ публику, но за усталостью самъ выйти не можетъ. Негодованіе увеличилось и дѣло дошло до свистковъ, но между тѣмъ Дюпоръ тихонько уѣхалъ домой. Черезъ нѣсколько дней, 23 сентября, давали Магомета и шелъ балетъ съ участіемъ Дюпора; Яковлевъ произнесъ къ публикѣ рѣчь, въ коей, отъ имени огорченнаго Дюпора, испрашивалъ за него прощеніе; раздались громкія одобрительныя рукоплесканія въ залѣ, и Дюпоръ былъ принятъ снова съ восторгомъ».

Съ именемъ Дюпора тѣсно связано имя танцовщицы Даниловой. Современники называютъ ее въ своихъ воспоминаніяхъ русской Тальони. Данилова родилась въ 1793 году и была дочерью лейтенанта флота Перфильева. Поступивъ въ Театральное училище, она обратила на себя вниманіе и благосклонность Дидло и черезъ годъ она уже играла на сценѣ въ балетахъ роли маленькихъ амуровъ и геніевъ, «которые выполняла всегда отчетливо, умно и прекрасно». Кромѣ Дидло съ нею занималась и знаменитая Е. И. Колосова, отъ которой Данилова «заняла всю граціозность пластическихъ позъ; она въ исполненіи ролей своихъ слѣдовала только внушеніямъ собственнаго сердца. Это сердце было пламенное, кипѣвшее жизнію, научало ее передавать съ поразительною истиною всѣ страсти, всѣ боренія души, всѣ порывы любви и отчаянья; особенно очаровательна была она въ роляхъ нѣжныхъ, гдѣ любовь могла выказываться во всѣхъ ея измѣненіяхъ. Природа щедро надѣлила Данилову всѣми дарами своими. Прекрасныя, благородныя черты лица, стройность стана, волны свѣтлорусыхъ волосъ, голубые глаза, нѣжные и вмѣстѣ съ тѣмъ пламенные, необыкновенная граціозность движеній, маленькая ножка, дѣлали ее красавицей въ полномъ смыслѣ, а воздушная легкость танцевъ олицетворяла въ ней, какъ нельзя лучше, эфирную жрицу Терпсихоры. Когда она являлась на сцену, единодушный восторгъ проникалъ всѣхъ зрителей».[295] Послѣднимъ ея учителемъ былъ Дюпоръ.

Само собой, чувствительные поэты ея времени, какъ умѣли, платили ей дань плодами своего вдохновенія.

Волшебствъ и красоты съ незнаемаго міра,

писалъ М. Милоновъ,

Не Фея-ль, отдѣлясь, предстала предо мной,
Иль Флора нѣжная, любимица Зефира,
На злачные поля слѣтающа весной,
Иль Нимфа свѣтлыхъ водъ, прекрасна Данаида,
За коею бѣжитъ въ восторгѣ Аполлонъ,
Иль юная сама, Любови мать, Киприда,
Ефирозвѣздяной имѣюща хитонъ?
Съ сей чудной быстротой, съ сей легкостью небесной;
Съ простыми смертными лѣтаетъ предо мной,
Движеньемъ правитъ хоръ гармоніи прелестной,
И Игры, Прелести вокругъ ее толпой!
То съ нею въ быстротѣ чуть видимой кружатся,
То, вдругъ, недвижные, свершивши быстрый кругъ,
Съ лилейною рукой воздѣты устремятся,
Прильнутъ къ устамъ, къ груди!..
Съ стонами вьются вдругъ!..
Она, при громѣ струнъ, во гнѣвѣ и прещеньи,
Богини предо мной являетъ грозный видъ,
И въ выразительномъ, протяжномъ изступленьи,
О нѣжности любви съ улыбкою твердитъ! —
О, еслибъ я возмогъ, твоимъ владѣя даромъ,
Очарованье лить какъ ты вокругъ себя;
Съ какимъ бы сладостнымъ, кипящимъ въ сердцѣ жаромъ,
О, дѣва юная! прославилъ я тебя! [296]

Особенно хорошо Данилова танцовала русскую съ Дюпоромъ.

Что вижу ... Кто крылами машетъ?...
Амуръ!... Такъ, самъ амуръ летитъ,
И зря Данилову, съ улыбкой говоритъ:
По-русски Душенька моя съ Зефиромъ пляшетъ. [297]

И вдругъ, на 17 году жизни, 8 января 1810 года, Данилова умерла. [298] Толковъ по поводу ея смерти пошло безчисленное множество; въ общемъ, всѣ они разбились на двѣ версіи: по одной она умерла отъ несчастной любви, связывавшей ее съ Дюпоромъ, по другой — причиной ея смерти былъ неудачный полетъ во время представленія балета.

«На одной изъ репетицій Амура и Психеи въ Эрмитажѣ, пишетъ Зотовъ, [299] пробовала она полетъ 3-го акта, когда ее свергаютъ въ адъ. А такъ какъ Данилова и прежде жаловалась, что корсетъ, служащій для

полета, ее жметъ, то на этотъ разъ сдѣлали ей новый. Она надѣла его: машину полета прицѣпили за крюкъ, и подняли ее къ софитамъ. Оттуда должна она опуститься съ чрезвычайной быстротою, чтобъ похоже было на дѣйствительное паденіе, а стоящія внизу группы демоновъ должны были принимать ее. Неизвѣстно отъ чего, но въ этотъ разъ полетъ, не дойдя до низу, получилъ толчекъ, и такъ сильно стряхнулъ Данилову, висѣвшую на воздухѣ, что она пронзительно закричала. Тотчасъ же ее спустили и съ ужасомъ увидѣли, что она почти безъ чувствъ. Въ тотъ же самый день оказалось у ней кровохарканіе, и ввечеру она уже стала жаловаться, что чувствуетъ сильную боль въ груди». Леченіе не помогало и вскорѣ она скончалась. Но Мундтъ, біографъ Дидло и Даниловой, утверждаетъ иное. «Нашлись люди, которые хотѣли сдѣлать Дидло виновникомъ смерти этой бѣдной дѣвушки, увѣряя будто бы она получила чахотку отъ полетовъ, говорили даже будто бы желѣзо отъ корсета такъ глубоко вдавилось ей въ грудь, что растерзало ее до крови. Это совершенная ложь. Извѣстно, что всѣ корсеты, употребляемые для полетовъ, устроены такъ, что не производятъ ни малѣйшаго давленія на грудь и не могутъ ни въ какомъ случаѣ быть вредны. Къ тому же есть еще люди, которые знали Данилову и которымъ извѣстны настоящія причины ея болѣзни и преждевременной смерти».[300] И такой причиной онъ называетъ ея любовь къ Дюпору, сначала отвѣчавшему ей всѣмъ пыломъ своего существа, а затѣмъ измѣнившему ей и отдавшему предпочтеніе Жоржъ. Романтическія грезы и страданія любви вмѣстѣ съ волненіями за успѣхи на сценѣ привели ее къ чахоткѣ и, наконецъ, къ смерти. Разобраться во всемъ этомъ трудно. Во всякомъ случаѣ, ея болѣзнь и неожиданная смерть произвели огромную сенсацію въ современномъ ей обществѣ. Государь посылалъ ей своего врача, театральная публика негодовала, поэты писали стихи. Память о ней была свѣжа еще въ 1812 году, когда печатались посвященныя ей стихотворенія. Поэзія — самый интересный матеріалъ для оцѣнки обаянія актера, поэтому мы и приведемъ здѣсь, кстати сказать, забытыя исторіей театра строки, посвѣщенныя свѣтлой памяти Даниловой.

Гдѣ ты, о, юная подруга Терпсихоры?,

писалъ тотъ же Милоновъ,[301]

Вчера ты въ торжествѣ являлась предо мной,
Вчера твои красы срѣтали жадны взоры,
Обвороженные чудесной быстротой,
Зефира легкаго и прелесть и движенья,
Цвѣтъ нѣжныя весны, сокрывшійся на вѣкъ,

Вчера срѣтала ты мой плескъ и удивленье.
Сегодня... встрѣтить гробъ я ранній твой притекъ! —

* *
*

Когда средь сонма Сильфъ и рѣзвыхъ Ореадъ
Дивился твоему искусству несравненну,
Мечталъ ли, что тебя, весельемъ оживленну,
На утро окуетъ внезапной смерти хладъ!
При взглядѣ на тебя, средь сладкаго томленья,
Мечталъ ли, чтобъ красы расцвѣтнія твои,
Утративъ и хвалу и таинства свои,
Столь рано погреблись въ обители истлѣнья!
О, дѣва! можетъ быть, въ нежданный сей же часъ,
(Сокрытъ кончины мигъ и для тебя подобно,
У праха твоего изрекши стихъ сей скорбно,
Услышу и меня зовущій смерти гласъ!

Небольшое стихотвореніе на смерть ея принадлежитъ перу Карамзина.[302]

Вторую Душеньку или еще прекраснѣй,
Еще, еще опаснѣй, межъ Терпсихориныхъ любимицъ усмотрѣвъ,
Венера не могла сокрыть жестокой гнѣвъ,
Съ мольбою къ Паркамъ приступила,
И насъ — Даниловой лишила!

Эпитафію ей написалъ и Измайловъ[303]

Надъ урной сей сама рыдаетъ Терпсихора
И граціи стоятъ въ слезахъ:
Подруги юныя Дюпора
Даниловой сокрытъ здѣсь прахъ.

Но самымъ интереснымъ изъ всѣхъ, несомнѣнно, является стихотвореніе Гнѣдича.[304]

Амуры, и Зефиры, утѣхъ и смѣховъ боги,
И вы, текущія Киприды по слѣдамъ,
О Нимфы легконоги,
Разсѣянны въ поляхъ, по рощамъ и холмамъ,
И съ распущенными Хариты поясами,
Стекайтеся сюда плачевными толпами!
Царицы вашей нѣтъ!..
Вотъ ваше щастіе, веселіе и свѣтъ,
Смотрите — вотъ она безгласна, бездыханна
Лежитъ недвижна, хладна
И непробудная отъ рокового сна!

* *
*

Данилова! Ужели смерть нещадна
Коснулась твоего цвѣтущаго чела?

Ужель и ты прешла?..
Нѣтъ, не прешла она, не отнята богами
Отъ непризнательныхъ, безчувственныхъ людей.
Такъ, боги, возжелавъ ихъ мощь явить на ней,
Ущедрили ее небесными дарами:
Вдохнули въ видъ ея, во всѣ ея черты
Пріятность Грацій, сильнѣйшу красоты,
Вліяли въ душу огнь, котораго бы сила
Краснѣе всѣхъ рѣчей безмолвно говорила,
Чтобъ въ дарѣ семъ она единственной была,
И смертныхъ бы очамъ изобразить могла
Искусство дивное, какимъ дѣвъ чистыхъ хоры
На звѣздныхъ небесахъ боговъ плѣняютъ взоры.
Но помраченному ль невѣжествомъ уму
Плѣняться прелестью небесныхъ дарованій?
Нѣтъ, счастіе сіе лишь суждено тому,
Кто самъ дары пріялъ и свѣтъ обрѣлъ познаній,
А ты, Данилова, въ часъ жизни роковой
Печальну истину, что болѣ между нами
Богатыхъ завистью, убогихъ же дарами,
Печальнымъ опытомъ познала надъ собой.
Едва на поприще со славой ты ступила,
И утро дней твоихъ, какъ ядомъ, отравила
Завистная вражда!
Отъ нашихъ взоровъ ты сокрылась какъ звѣзда,
Котора въ ясну ночь по небу пролетая,
И взоры путниковъ сіяньемъ изумляя,
Во мракѣ исчезаетъ вдругъ,
И въ думу скорбную ихъ погружаетъ духъ.
Кто вспомнитъ о тебѣ безъ слезнаго жалѣнья?
Богъ скупъ въ такихъ дарахъ
И шлетъ ихъ изрѣдка людей для украшенья.
Но что теперь въ слезахъ?...
Она ужъ тамъ, гдѣ нѣтъ ни слезъ, ни сокрушеній,
Ни злобы умысловъ, ни зависти гоненій,
Она въ хоръ чистыхъ дѣвъ къ Олимпу пренеслась
И въ вѣчну цѣпь любви съ Харитами сплелась.

Занявшись Даниловой, благодаря связи ея имени съ именемъ Дюпора, мы умолчали пока о первой, прекрасной актрисѣ балета того времени, ученицѣ Вальберха и учительницѣ Даниловой — Евгеніи Ивановнѣ Колосовой (рожден. Нѣловой). Она также пользовалась огромными симпатіями современниковъ. Она исполняла по преимуществу мимическія, сильно драматическія роли и, по свидѣтельству біографа,[305] «никто лучше и вѣрнѣе ея не могъ передавать любви, ревности, отчаянія, словомъ всѣхъ страстей, которымъ доступно сердце женщины. Каждая но-

вая роль была новымъ для нее торжествомъ, и она никогда не являлась на сцену безъ того, чтобы громъ рукоплесканій не встрѣчалъ ее. Дидло понялъ всю силу таланта такой артистки, и всѣ лучшія драматическія роли въ его балетахъ сдѣлались достояніемъ Колосовой. И какъ играла она ихъ? Съ какимъ совершенствомъ передавала всѣ малѣйшіе ихъ оттѣнки, сколько слезъ, сколько рукоплесканій исторгала у восторженныхъ зрителей! Можно рѣшительно сказать, что ни одна изъ артистокъ не пользовалась постоянно такой любовью публики какъ Колосова, и что ни одна изъ нихъ не заслуживала этой любови болѣе ея».

Такъ же восторженно отзывается о ней Жихаревъ:[306] особенно хорошо танцовала она съ танцовщикомъ Огюстомъ Русскую пляску подъ музыку и напѣвъ хоромъ пѣсни «Я по цвѣтикамъ ходила...»

Ступитъ ли ножкой,
Кивнетъ ли головкой,
Вздернетъ ли плечикомъ —
Словно рублемъ подаритъ!

Превозносилъ ее и Глушковскій:[307] «Г-жа Колосова во всѣхъ серьезныхъ балетахъ была неподражаема, среди превосходной труппы, она блистала какъ алмазъ. Каждое движеніе ея лица, каждый жестъ, такъ были натуральны и понятны, что рѣшительно замѣняли для зрителя рѣчи».

Но солиднѣе всѣхъ этихъ именъ въ памяти потомства, конечно, имя Глушковскаго. Кромѣ Дидло, въ его хореографическомъ образованіи огромную роль сыгралъ Дюпоръ, которому онъ въ началѣ, подражалъ. Но вскорѣ его творчество стало совершенно самостоятельнымъ, въ 1812 году въ Вѣстникѣ Европы по этому поводу писали[308] «... публика привыкаетъ думать, что можно обойтись и безъ Дюпора, который, какъ извѣстно, слишкомъ дорого цѣнитъ чудесные прыжки свои и несравненное проворство. Впрочемъ посѣщеніе Дюпора было не безполезно для нашихъ молодыхъ артистовъ. Г. Глушковскій, который теперь летаетъ Зефиромъ, конечно много обязанъ Французскому танцовщику: не можно выдать себѣ легкости, но можно перенять нѣкоторые приемы, шаги, выступку, положеніе тѣла — и въ етомъ надо отдать справедливость переимчивости г-на Глушковскаго. А въ разсужденіи игры пантомимической онъ уже и теперь имѣетъ большое преимущество передъ Дюпоромъ, которой по лѣтамъ своимъ неспособенъ къ усовершенію, между тѣмъ какъ нашъ юной ученикъ театральной школы даетъ о себѣ весьма пріятную надежду». Однако, искусными танцами не исчерпывается значеніе Глушковскаго въ исторіи русскаго театра. Не менѣе цѣнны его литературныя заслуги. Глушковскому принадлежитъ рядъ статей и мему-

аровъ, изъ которыхъ особаго вниманія заслуживаютъ слѣдующія: «Воспоминанія о великомъ хореографѣ К. Л. Дидло»,[309] «О балетномъ искусствѣ въ Россіи»,[310] «Балетъ въ Россіи»,[311] «Мои воспоминанія»[312] и «Воспоминанія о пребываніи въ Москвѣ М-lle Жоржъ».[313] Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ, глубоко интересныхъ по своему содержанію, видѣнъ человѣкъ очень образованный вообще, а по сравненію съ современными ему балетными артистами, тѣмъ болѣе. Тяготѣніе Глушковскаго къ научно-литературной дѣятельности является почти единственнымъ въ мірѣ русскихъ балетныхъ артистовъ и справедливо удѣляетъ ему среди нихъ первое и исключительное положеніе.

Заканчивая характеристику балета эпохи отечественной войны, остается сказать, что въ массѣ танцовщики были далеко не на высотѣ. И не только Дирекція, но даже Государь были ими недовольны. Это явствуетъ, между прочимъ, изъ одного ордера на имя Дидло,[314] въ которомъ сказано, «что фигуранты и фигурантки коръ де балетъ составляющіе незначительно исполняютъ свою должность танцуя всегда съ крайнимъ нерадѣніемъ».

Попытаемся здѣсь же дать характеристику разсадника талантовъ того времени—Театральнаго Училища, такъ какъ если пробѣжать списокъ актеровъ, то окажется, что въ ту пору лишь очень немногіе попадали на сцену помимо театральной школы. Въ постановленіи 1809 года подъ рубрикою «Образованіе театральной школы» значилось. «Усовершенствованіе россійскихъ спектаклей и балетовъ, исполненіе — и, ежели возможно, самое составленіе оркестровъ, замѣненье иностранныхъ художниковъ театральными воспитанниками есть предметъ установленія сей школы». И дѣйствительно, какъ гласятъ отчеты о «состояніи» школы,[315] «Контора Дирекціи слѣдуя утвержденнымъ правиламъ къ образованію сего заведенія всевозможное прилагала стараніе къ усовершенствованію въ наукахъ, декламаціи и танцахъ воспитывающихся въ оной, многіе изъ нихъ пріобрѣтши довольные успѣхи и удостоились заслужить милостивое вниманіе Его Высокопревосходительства. Составленная особенная труппа изъ сей школы даваемыми ею для публики спектаклями весьма содѣйствуетъ къ облегченію хода Репертуара, въ продолженіи прошедшаго (1812) года дано было оною на театрѣ 11-ть новыхъ піесъ».

Во главѣ педагогическаго персонала того времени въ Петербургѣ стояли три художника первой величины: кн. Шаховской, Кавосъ и Дидло. Что же касается общей системы веденія дѣла, то ее прекрасно описываетъ Р. Зотовъ.[316] «Въ 1812 году театральная школа была въ весьма удовлетворительномъ видѣ и вполнѣ соотвѣтствовала своей цѣли —

снабжать театръ питомцами, технически образованными въ своемъ искусствѣ. Это была не парижская консерваторія, которую едва ли даже теперь и (1856 г.) можно было учредить въ Петербургѣ, но тогдашнее наше театральное училище было единственнымъ въ своемъ родѣ заведеніемъ во всей Европѣ. Въ Парижѣ курсъ преподаванія гораздо обширнѣе, а профессоры состоятъ все изъ лицъ, которыя уже пріобрѣли всемірную извѣстность: но за то каждый питомецъ, обучающійся тамъ, долженъ являться туда ежедневно на свой счетъ и во всякую погоду, а если онъ дойдетъ до того, что его начнутъ употреблять въ театрахъ, въ оркестрѣ, въ хорахъ, въ кордебалетѣ, то обязанъ тоже, по приказанію режиссера, приходить въ спектакль во всякое время года за самую небольшую плату. Окончивши же тамъ курсъ ждетъ, какъ величайшей милости и счастья, чтобы попасть въ одинъ изъ большихъ Парижскихъ театровъ. Но изъ 400 чел. едва ли успѣваетъ въ томъ 20, прочіе разъѣзжаются по провинціямъ, или занимаются сами преподаваніемъ, изъ нихъ же обращаются нѣкоторые къ другимъ ремесламъ, или, наконецъ, поденно служатъ фигурантами и на выходъ въ разныхъ театрахъ, изъ насущнаго хлѣба.

У насъ же попечительное правительство создало учебное заведеніе, гдѣ принявъ питомцевъ на казенное иждивеніе, содержитъ ихъ и воспитываетъ, преподавая не только предметы, собственно до театра касающіеся, но и весь элементарный курсъ наукъ, даже Законъ Божій и церковное пѣніе (при школѣ есть особая церковь). Тѣ изъ воспитывающихся, которые употребляются уже въ театрѣ, отвозятся туда и обратно въ каретѣ и съ теплою одеждою, сообразно времени года. Когда же курсъ воспитанія конченъ, то всѣхъ питомцевъ выпускаютъ въ дѣйствительную службу по той части, для которой они оказали способности, даютъ при выпускѣ пособія на экипировку, назначаютъ жалованье, возятъ ихъ на службу каждый день въ каретахъ, а по окончаніи двадцати лѣтъ даютъ полный пенсіонъ получаемаго жалованья, съ тѣмъ, что если кто и послѣ этого остается на службѣ, то пользуется новымъ содержаніемъ, кромѣ получаемой уже пенсіи. Помилуйте! — гдѣ въ свѣтѣ есть такія выгодныя условія существованія! Не вполнѣ ли правы иностранцы, называя Россію Эльдорадо для артистовъ. Достигаютъ ли всѣ эти благодѣтельныя мѣры своей цѣли? это другой вопросъ. Вотъ мое личное мнѣніе по этому дѣлу.

У насъ въ Россіи всѣ учащіеся могутъ и должны вступать въ службу, а по миновaніи 35-ти лѣтъ получаютъ пенсіи по разрядамъ, но ни кому не обезпечивается на всю жизнь служба его и содержаніе, а

если кто не способенъ, тотъ и вовсе устраняется отъ службы. Питомцы же школы, дурны ли, хороши ли, съ талантомъ ли или безъ таланта, оставляются непремѣнно въ дирекціи и обезпечены на всю жизнь. Это благодѣтельно, но переходитъ, по моему мнѣнію, за цѣль учрежденія всякаго заведенія. Въ Парижской консерваторіи именно для того учатся, чтобы потомъ снискать себѣ пропитаніе, у насъ же нѣтъ этого подстрекающаго повода къ старанію и успѣхамъ. Далъ Богъ талантъ, — хорошо, а пріобрѣтеніе его собственными усиленными трудами не входитъ въ разсчетъ ни дѣтей, ни родителей. Они заранѣе знаютъ, что судьба ихъ на всю жизнь обезпечена. По скудности же средствъ къ преподаванію техническихъ частей театральныхъ искусствъ, надобно очень большое усердіе и много усилій со стороны дѣтей, чтобъ выбиться изъ золотой посредственности. По моему театральная школа должна быть въ точно такомъ же положеніи, какъ и консерваторія. (Это была, какъ мы слышали, мысль его сіятельства князя П. М. Волконскаго, но разныя обстоятельства воспрепятствовали исполненію ея). Пусть воспытываются сотни учениковъ и ученицъ, но въ видѣ вольноприходящихъ. Пусть чувствуютъ, что однимъ только стараніемъ добьются они до службы, жалованья и пенсій. Пусть неспособные къ сценѣ ищутъ себѣ средства къ жизни другими путями, получивъ уже отъ казны безденежно художническое воспитаніе. Пусть излишніе здѣсь идутъ въ провинціи и пополняютъ тамошнія труппы, которыя отъ этого улучшатся. Пусть, однимъ словомъ, даютъ всѣмъ этимъ людямъ образованіе, но не содержатъ безполезно всю жизнь людей, безъ которыхъ очень легко можно бы было обойтись, и не обременяютъ содержаніемъ этимъ казны и капитала пенсій. Стоитъ только разсчесть, что выпускается ежегодно изъ питомцевъ школы много питомцевъ, остающихся на жалованьи, а число выбывающихъ на пенсіонъ и умирающихъ гораздо меньше. Слѣдственно, годъ изъ году расходы увеличиваются и нѣтъ предѣловъ въ будущемъ на это увеличеніе.

Въ началѣ 1812 года школа была въ казенномъ домѣ на Екатерининскомъ каналѣ, выходя и въ Офицерскую улицу, между Вознесенскимъ и Малымъ пѣшеходнымъ мостомъ (какого тогда не было). — Число питомцевъ по штату было по 50-ти чел. обоего пола. Содержаніе ихъ было не пышное, но достаточное. Столъ состоялъ изъ трехъ блюдъ, вмѣсто чаю давали сбитень съ булкою, одежда была соотвѣтственная времени года. За отличіе въ наукахъ и искусствахъ давались подарки, не дорогіе, но съ удовольствіемъ принимаемые.

Инспекторомъ школы былъ тогда отставной актеръ Рахмановъ, а главною надзирательницею г-жа Казасси, жена бывшаго импресаріо

великолѣпнѣйшей итальянской труппы, прибывшей сюда въ царствованіи Императора Павла I. Лучшаго выбора нельзя было сдѣлать для надзора за театральными питомцами, потому что оба лица вполнѣ знали цѣль и назначеніе своего заведенія. Много было послѣ нихъ отличныхъ начальниковъ, но инспекторы эти были уже чиновники, а не техническіе люди, которые всего нужнѣе тутъ».

Занятія воспитанниковъ распредѣлялись слѣдующимъ образомъ.[317] Въ младшемъ отдѣленіи всѣ дѣти, безъ исключенія, обучались: Закону Божію, французскому и русскому языкамъ, арифметикѣ, музыкѣ, танцованію и рисованію. Въ среднемъ — общеобразовательные предметы продолжались, но уже начиналась специализація смотря «по склонностямъ и дарованіямъ» и небольшія выступленія на сценахъ вмѣстѣ съ дѣйствовавшими труппами. Наконецъ, перешедшіе въ старшее отдѣленіе предназначались «къ занятію важнаго амплуа въ драматической или балетной труппѣ», почему на ихъ спеціальное образованіе обращалось вниманіе особое, которое не должно было въ то же время отвлекать ихъ и «отъ прочихъ наукъ, необходимыхъ для составленія истиннаго художника, и особливо по драматической части, гдѣ ни одинъ актеръ или актриса не могутъ достигнуть высшей степени совершенства въ своемъ искусствѣ безъ хорошаго воспитанія, знанія иностранныхъ языковъ и совершеннаго понятія о россійской словесности». Черезъ каждые шесть мѣсяцевъ производились экзамены въ присутствіи начальниковъ и «отличныхъ театральныхъ художниковъ», приглашенныхъ со стороны. Время выпуска точно опредѣлено не было, но съ другой стороны полагали, что отъ учениковъ, «до 20-го года не пріобрѣвшихъ нужныхъ познаній и искусства, невозможно ожидать успѣховъ», почему не позже этого возраста ихъ всегда и выпускали. Московское театральное училище было сколкомъ съ Петербургскаго.

Какъ заведеніе закрытое, окруженное обаяніемъ кулисъ, сказочныхъ костюмовъ и грима, полное молодыхъ, наивныхъ, хорошенькихъ дѣвицъ, да къ тому же, большею частью, безъ роду и племени, театральное училище представляло собой въ ту пору приманку для отважной, романтически настроенной молодежи, главнымъ образомъ для офицеровъ, которые старались всячески проникнуть въ запретное мѣсто; романовъ и приключеній на этой почвѣ была тьма, благодаря чему эту эпоху жизни школы буквально можно назвать эпохой серенадъ и похожденій.

Однажды, напримѣръ, нѣкій канцеляристъ Хлоповъ проникъ въ платьѣ портного въ уборную воспитанницъ, другой разъ лейбъ-уланъ Якубовичъ — впослѣдствіи извѣстный декабристъ — пробрался подъ видомъ

сбитеньщика за кулисы школьнаго театра; однажды поручикъ Пучковъ прошелъ на сцену подъ видомъ военнаго музыканта и т. д. и т. д. [318] И все это дѣлалось или изъ удальства и любопытства, или для передачи любовной записочки; порою, однако, похожденія носили и болѣе серьезный характеръ: воспитанницъ похищали себѣ въ жены или любовницы. Каждый разъ кто-нибудь изъ служащихъ бывалъ подкупленъ, по поводу происшествія подымалась огромная канцелярская переписка и затѣмъ все забывалось до новаго происшествія. Эпизодъ съ Якубовичемъ описываетъ Каратыгинъ. «Ходилъ постоянно къ намъ на репетиціи и въ спектакли сбитеньщикъ. Однажды во время репетиціи балета «Ацисъ и Галатея» пришелъ къ намъ другой сбитеньщикъ, который произвелъ необыкновенный эффектъ въ нашемъ закулисномъ муравейникѣ. онъ былъ очень высокаго роста, съ черной бородой и въ нахлобученной шапкѣ, въ баклагѣ у этого сбитеньщика былъ не сбитень, а отличный шоколатъ, кулекъ же его, вмѣсто обыкновенныхъ сухарей и булокъ, былъ наполненъ конфектами, бріошками и бисквитами, но что всего удивительнѣе, онъ подчевалъ всѣхъ даромъ! Эта новость, разумѣется, быстро разошлась между нами. Благодѣтельнаго збитеньщика всѣ обступили и ротъ разинули отъ удивленія. Эта курьезная новость дошла, наконецъ, и до старика Рахманова, онъ былъ тертый калачъ, и тотчасъ смекнулъ, что тутъ дѣло не ладно. Едва только его тучная фигура появилась на мѣсто нашего бражничанья, какъ всѣ бросились, съ крикомъ и визгомъ, вразсыпную. Самъ же збитеньщикъ побросалъ на полъ баклагу и стаканы и убѣжалъ опрометью изъ театра». Оказалось, что это былъ переодѣтый офицеръ по фамиліи Якубовичъ. Еще смѣлѣе Якубовича оказался чиновникъ Хлоповъ, подкупившій портного и при его посредствѣ проникшій въ уборную воспитанницъ, гдѣ имъ приходилось переодѣваться и гдѣ нужна была при этомъ помощь иглы. В[illegible]питанницы давно привыкли къ своему портному и, не стѣсняя [illegible] были очень откровенны въ своемъ костюмѣ. Хлопова привел[illegible] желаніе повидаться съ одной изъ ученицъ, которой онъ и взялъ [illegible] какую-то часть туалета. Все бы сошло благополучно, если бы [illegible] выдало его неумѣнье обращаться съ иглой. Поднялся смѣхъ и [illegible] спѣшилъ удирать, но въ коридорѣ ему встрѣтился знакомый ему фигурантъ, который его и выдалъ, назвавъ фамилію.

Такихъ исторій театральная школьная жизнь перваго пятиде[illegible]лѣтія XIX в. помнитъ очень много.

IX.

Провинціальные театры въ началѣ XIX столѣтія только формировались. Начало ихъ исторіи относится еще ко времени царствованія Екатерины II, когда русскіе баре, подражая Двору, стали устраивать въ своихъ помѣстьяхъ театры, набирая играть актеровъ и актрисъ изъ своей дворни. Нѣкоторые изъ такихъ барскихъ затѣй достигали даже Европейской славы — назовемъ хотя бы Шереметевскіе театры въ Кусковѣ и Останковѣ. Такъ какъ помѣщичьи театры, не говоря о столицахъ, возникали сообразно съ расположеніемъ владѣній помѣщиковъ и такъ какъ, затѣмъ, большинство провинціальныхъ театровъ развилось изъ помѣщичьихъ, то первое время, когда они существовали еще какъ полубарскія, полупрофессіональныя затѣи, театры распредѣлялись по площади Россіи нисколько не сообразуясь со значительностью того или другого города. Большую роль въ распредѣленіи и развитіи провинціальныхъ театровъ сыграли и ярмарки. Исторія провинціальныхъ театровъ въ мало разработанной исторіи русскаго театра занимаетъ самое скромное мѣсто и только нѣкоторые изъ нихъ, да и то въ извѣстные лишь періоды, описаны болѣе или менѣе подробно. Но и ихъ исторія передана потомству лишь благодаря связи ихъ съ именами такихъ людей, какъ Екатерина II, Графы Шереметевы, Графъ Каменскій, Щепкинъ и т. п.

Въ эпоху отечественной войны Кусковскій и Останковскій театры жили памятью славнаго прошлаго. Иначе было съ Орловскимъ театромъ графа Каменскаго, посвящавшаго театру массу труда и времени.

Зданіе было очень благоустроено, внизу были кресла, наверху были галлереи, двѣ ложи и раекъ — билетъ въ кресла стоилъ 2 р. 50 коп. «Для графа была особая ложа и къ ней примыкала галлерея, гдѣ обыкно-

венно сидѣли такъ называемыя пенсіонерки, т.-е. дворовыя дѣвочки, готовящіяся въ актрисы и въ танцовщицы. Для нихъ обязательно было посѣщеніе театра, ибо графъ требовалъ, чтобы на другой день каждая изъ нихъ продекламировала какой-нибудь монологъ изъ представленной пьесы или протанцовала бы вчерашній ‚па'». [319] Декораціи были прелестны, музыка пріятна, костюмы опрятны, вообще, зрѣлище было весьма благопріятное «лучше Московскаго театра», замѣчаетъ кн. Долгорукій. [320] Какъ роскошно монтировались спектакли, видно изъ того, что на представленіе Калифа Багдадскаго шелку, бархату, вышитаго золотомъ, ковровъ, страусовыхъ перьевъ и турецкихъ шалей было куплено болѣе, чѣмъ на 30000 руб. Режиссерская и административная части находились въ рукахъ самого графа. «Въ ложѣ передъ графомъ на столѣ лежала книга, куда онъ собственноручно вписывалъ замѣченныя имъ на сценѣ ошибки или упущенія, а сзади его, на стѣнѣ, висѣло нѣсколько плетокъ и послѣ всякаго акта онъ ходилъ за кулисы и тамъ дѣлалъ свои расчеты съ виновнымъ, вопли котораго иногда доходили до слуха зрителя. Онъ требовалъ отъ актеровъ, чтобы роль была заучена слово въ слово, говорили бы безъ суфлера и бѣда бывало тому, кто запнется; но собственно объ игрѣ актера мало хлопоталъ».

Актеры у гр. Каменскаго были крѣпостные домашніе и купленные и стоили ему очень дорого. Такъ, напримѣръ, «за мужа и жену Кравченковыхъ съ 6-тилѣтнею дочерью, которая танцовала въ особенности хорошо танцы качучу и тампетъ уступлена была г. Офросимову деревня въ 250 душъ». Всего же за свою труппу, говорятъ, онъ [illegible]далъ 500 человѣкъ хлѣбопашцевъ.

Многіе изъ нихъ, въ особенности же актриса Козмина имѣли [illegible]ланты, «кои были бы замѣчены и въ Столицахъ», [321] писали въ [illegible]мостяхъ. Но кн. Долгорукій, видѣвшій нѣсколько представленій, [illegible]ритъ, что «талантовъ нѣтъ и играютъ только сносно». Открытъ [illegible] былъ, послѣ изгнанія французовъ, въ началѣ октября 18[illegible] [illegible] «Открытіе началось торжественнымъ прологомъ, сочиненнымъ [illegible] случай г-мъ Ивановымъ. Въ ономъ живо представлена была [illegible] семейственная картина, какъ эмблема подданныхъ наслаждающ[illegible] женствомъ подъ мудрымъ скипетромъ Отца Отечества, [illegible] гословеннаго, при чемъ были балеты съ большимъ [illegible] ромъ замѣченъ былъ слѣдующій куплетъ, служащій [illegible] просъ, зачѣмъ Отецъ оставилъ дѣтей своихъ.

Чтобы миръ Европѣ дать,
Благо каждаго создать,

Имя русское прославить,
И — спокойствіе возставить».

Кн. Долгорукій былъ у гр. Каменскаго въ іюнѣ 1817 г. При немъ, 10 іюня давали драму «Аббатъ де Лепе», и съ ней маленькую піесу «Часъ ѣзды» (комедія въ I дѣйствіи. перев. Н. Свѣчина). Въ первой домашніе актеры «не очень удачно забавляли», купленная труппа, игравшая во второй піесѣ, «лучше первой и изрядно отправляетъ свое дѣло, но все еще не актеры. Отличнѣе прочихъ играли аббатъ и нѣмой. Женщины всѣ плохи. Лучшая актриса Кузмина, сегодня не показалась». На другой день была репетиція драмы въ 3 д. Павла Сумарокова «Марфа Посадница» и піесы Ильина «Физіогномистъ и Хиромантикъ». «Зрѣлище блистательное наружностью въ отношеніи къ одеждѣ. Думаю, что въ Москвѣ Императорская Дирекція не могла бы его лучше представить: все строено здѣсь расточительною рукою, но сама драма ни на что не похожа. Сочиненіе посредственное, разыграно очень худо! Маленькую комедію играли очень изрядно. Кузмина даже такъ хороша, въ разныхъ своихъ превращеніяхъ, что ей бы и въ Москвѣ, между свободными талантами, ударили въ ладоши. Голосъ не большой, но вѣрной, произношеніе правильно, игры и натуры довольно за бездѣлки. Я съ удовольствіемъ хвалю тѣхъ, кои ее разыграли». 26 сентября актеры Графа Каменскаго играли «Тонни» и «Наказанную ханжу» или «Урокъ каждому въ очередь» въ 2 дѣйств. въ стихахъ, Бориса Федорова.

Благодаря тѣмъ же полубарскимъ затѣямъ въ Пензѣ имѣлось цѣлыхъ три труппы — «кто бы могъ повѣрить» — замѣчаетъ Вигель.[322] Первая изъ нихъ — «Труппа г. Горихвостова посвящена была игранію оперъ и исключительно итальянской музыки, особенно славилась въ ней какая-то Аринушка. Сія труппа играла даромъ для увеселенія почтенной публики, у почтеннаго г. Горихвостова: это въ каррикатурномъ родѣ должно было быть совершенство». Вторую труппу содержалъ «Григорій Васильевичъ Гладковъ (братъ оберъ-полицiймейстера въ обѣихъ столицахъ), самый безобразный, самый безнравственный, жестокій, но довольно умный человѣкъ, съ нѣкоторыми свѣдѣніями. Подлѣ дома своего, на городской площади, построилъ онъ небольшой, однако же каменный театръ, и въ немъ все было, какъ водится, и партеръ, и ложи, и сцена. На эту сцену выгонялъ онъ всю дворню свою отъ дворецкаго до конюха, и отъ горничной до портомойки. Онъ предпочиталъ трагедіи и драмы, но для перемѣны заставлялъ иногда играть и комедіи. Послѣднія шли хуже, если могло быть что-нибудь хуже первыхъ. Все это были какія то страдальческія фигуры, все какъ-то отзывалось побоями,

и нѣкоторые увѣряли, будто на лицахъ, сквозь румяна и бѣлила, были иногда замѣтны синія пятна». Представленія эти «вспомнить и жалко и гадко. За деньги (которыя, разумѣется, получалъ господинъ) играли несчастные по зимамъ. Зрители принадлежали не къ самому высшему состоянію».

Третьимъ содержателемъ театра былъ «самаго стариннаго покроя баринъ, носатый и брюхастый, Василій Ивановичъ Кожинъ», который «безъ всякой особой къ тому склонности, изъ подражанія, или такъ для препровожденія времени, затѣялъ также у себя камедь, и что удивительнѣе, сдѣлалъ сіе удачнѣе другихъ». Ему, и его женѣ, Катеринѣ Васильевнѣ, «удалось гдѣ-то нанять вольнаго актера Грузинова, который препорядочно зналъ свое дѣло, да и между дѣвками ихъ нашлась одна, Дуняша, у которой, невзначай, былъ природный талантъ. Катерина Васильевна, помня, какъ въ Смольномъ сама госпожа Лафонъ учила ее играть Гофолію, преподавала свои наставленія, кои въ настоящемъ случаѣ были безполезны; ея актеры могли играть только однѣ комедіи съ пѣніемъ и безъ пѣнія. Эту труппу называли губернаторской», т. к. губернаторъ ей дѣйствительно покровительствовалъ и для ея представленія выпросилъ у предводителей пребольшую залу дворянскаго собранія, исключая выборовъ, почти всегда пустую. «Завелось, чтобы туда ѣздили (разумѣется, за деньги) люди лучшаго тона».[323]

Огромное крѣпостное театральное дѣло было въ Нижнемъ Новгородѣ и на Макарьевской ярмаркѣ у кн. Н. Г. и Б. Г. Шаховскихъ. «Оба одержимы были, по словамъ Вигеля, сценоманіей, но старшій имѣлъ актеровъ для своей забавы, а меньшой — для прибыли. Странно видѣть человѣка, когда онъ берется совсѣмъ не за свое дѣло: этотъ Шаховской не имѣлъ никакого понятія ни о музыкѣ, ни о драматическомъ искусствѣ, а между тѣмъ ужаснымъ образомъ законодательствовалъ въ своемъ закулисномъ царствѣ. Все, что ему казалось нѣ[illegible] неприличнымъ или двусмысленнымъ, онъ безпощадно выкидывалъ [illegible] піесъ, въ труппѣ своей вводилъ монастырскую дисциплину, [illegible] величайшей благопристойности на сценѣ, такъ чтобы актеръ [illegible] игры никогда не могъ коснуться актрисы, находился бы всег[illegible] не менѣе какъ на аршинъ, а когда она должна была падать [illegible] рокъ, только примѣрно поддерживать ее. Послѣ того можно себѣ представить, какъ движенья ихъ были свободны и ловки. Вотъ еще одна странность Шаховского: онъ находилъ (вѣроятно изъ экономическихъ видовъ), что сцена производитъ гораздо болѣе эффекта, когда она одна только освѣщена, а всѣ другія части театра погружены во тьму. [illegible]-

того-то въ партерѣ можно было играть въ жмурки, а въ ложахъ, чтобы разсмотрѣть другъ друга въ лицо, каждый привозилъ съ собою кто восковую, кто сальную свѣчку, а иной даже лампы». [324]

«На смѣну старому театральному зданію, въ 1811 году, въ Нижнемъ, на углу Большой и Малой Печерокъ появилось новое деревянное, по тогдашнему времени, довольно роскошное строеніе. Оно было мрачно и неуклюже, пахло ламповымъ масломъ, разящимъ еще на улицы съ толстыми, безъ всякихъ риторическихъ затѣй, выбѣленными бревнами, связывавшими стойлообразныя ложи и поддерживавшими крышу, съ почернѣвшей отъ ветхости и копоти отъ лампъ дверкой за кулисы. Въ занавѣсѣ, отдѣлявшемъ сцену отъ зрительнаго зала были двѣ огромныя засаленныя дыры, въ которыхъ, во время антрактовъ, постоянно виднѣлись чьи-нибудь глаза, даже иногда съ носомъ и съ двумя пальцами, облегчавшими наблюденія». [325] Здѣсь были ложи въ два ряда, надъ ними раекъ, внизу кресла, а передъ ними нѣсколько лавокъ для партера. «Сей порядокъ, несходной съ прочими театрами, пишетъ кн. Долгорукій, [326] гдѣ партеръ за креслами, имѣетъ свою разумную причину: во первыхъ, сцена освѣщается саломъ и слишкомъ близка къ зрителямъ, и потому чѣмъ далѣе въ глубинѣ сидишь театра, тѣмъ меньше страждетъ обоняніе и болѣе удовлетворяется оптика. Оттѣнки сіи гораздо чувствительнѣе для людей благородныхъ нежели для Нижегородскихъ рядовичей и подьячихъ, коими наполняется партеръ для усиленія дохода, кресла очень сжаты и это нѣсколько тѣснитъ зрителя». Спектакли здѣсь давались съ сентября до Макарьевской ярмарки по три раза въ недѣлю. Театръ былъ всегда полонъ. Ложи и кресла разбирались погодно. «Публика очень любитъ эту забаву, актеры иногда играютъ лучше, иногда хуже, но почти всегда только что сносно, призракъ соблюденъ по возможности, комической актеръ одинъ удачно отправляетъ свое мастерство и весьма нравится зрителямъ. Они часто его выкликаютъ и бьютъ въ ладоши съ восхищеньемъ. Изъ актрисъ трудно какую-нибудь замѣтить. Одѣты всегда хорошо, прилично, согласно съ характерами своихъ ролей. Говоря безъ излишества въ критикѣ, а справедливо, театръ Нижегородской лучше многихъ такихъ же въ Россіи, и, при недостаткѣ забавъ всякаго рода, какой чувствуется вообще въ городахъ нашихъ Губернскихъ, очень весело имѣть три раза въ недѣлю случай съѣзжаться съ людьми въ это публичное мѣсто. Главное неудобство состоитъ въ томъ, что нельзя часто давать новые спектакли: репертуаръ почти всегда одинъ и тотъ же, иныя комедіи такъ часто повторяются въ зиму, что, кромѣ свиданія съ людьми, почти нѣтъ причины для самой комедіи

пріѣзжать въ театръ. Всѣ роли зрителямъ знакомы, всякой изъ нихъ знаетъ, кто и какъ сыграетъ. Но поелику люди въ креслахъ, въ ложахъ, даже и въ партерѣ, все тѣ же и тѣ же, то единообразность за занавѣсомъ не должна казаться слишкомъ скучною». Кн. Долгорукій видѣлъ въ Нижнемъ комедіи: «Бобыль», «Чудаки», «Отецъ семейства» и «Эпиграмму», а также «Любовное волшебство», оперу своего сочиненія. Авторъ очень интересно пишетъ о представленіи своей піесы. «Всякой отгадаетъ, что для такой комедіи нужны большія издержки, по этой причинѣ я никогда не смѣлъ отдать ее на Московскій театръ, чтобъ не обанкрутить содержателя, естьли бы онъ всѣ мои затѣи захотѣлъ скрасить роскошнымъ иждивеніемъ. Хоры и пѣсни были дѣланы на извѣстныя аріи, коихъ, однако, собрать я не трудился, и приложилъ только реестръ, который потребовалъ бы покупки многихъ пѣсенниковъ и другихъ оперъ, чтобы дать жизнь моему сочиненію на театрѣ. Къ особенному моему счастью, или несчастью, попалась опера въ руки Кн. Шаховского. онъ ее соизволилъ изуродовать вдосталь: отсѣкъ нѣсколько явленій, сократилъ чудеса, выпустилъ иныя аріи, словомъ скроилъ чужой кафтанъ по своей мѣркѣ, и разсудилъ дать ее на Нижегородскомъ театрѣ. Музыку сочинялъ его музыкантъ. Опера полюбилась, зачали ее играть и даже часто. По особенному вліянію благопріятной судьбы, піеса скупилась и попала навсегда въ репертуаръ, а мнѣ присланъ былъ тогда же раскрашенной билетъ съ разными аттрибутами и надписью: «Для входа въ Нижегородскій театръ вездѣ». Карточка была со мною. Когда увидѣлъ я «Любовное волшебство» въ афишѣ, то, разумѣется, не пропустилъ случая посмотрѣть на свое дитятко въ чужихъ людяхъ. Для домашнихъ нанялъ ложу за условную цѣну, а самъ, въ надеждѣ на надпись своего билета, не платя ничего, явился въ назначенный часъ въ театръ. Первый обманъ для меня былъ тотъ, что, вмѣсто вездѣ, мнѣ указали во второмъ ряду кресла № 53, и я на нихъ присѣлъ. Никто такъ нетерпѣливо не ожидалъ симфоніи, какъ я, заигралъ оркестръ, и съ той минуты все сдѣлалось для меня любопытно. Поднялась занавѣсъ. Начали актеры трелюдиться, и все пошло на выворотъ. Въ началѣ представленъ сѣнокосъ, косцы поютъ хоръ. Тутъ я увидѣлъ мака на дощечкахъ, которой мужики пощипали и вынесли его съ [illegible] По этому началу оставалось отгадывать и послѣдствіе. Не худа, думалъ я, выдумка театральной дирекціи. Макъ приготовляетъ ко сну, а опера должна продолжить его непремѣнно. Не смотря на уменьшеніе многихъ волшебствъ, все еще оставалось ихъ въ двое больше, нежели надобно для хорошенькой піесы. Музыка сочинена еще лучше оперы: въ ней

шуму нѣтъ конца, инструменты не поспѣваютъ одинъ за другимъ переливать назначенныя трели. Сочинитель ея, конечно, не хотѣлъ отъ меня отстать въ выдумкѣ дурачествъ. Актеры волновались поминутно. Музыканты упирались всей бородой въ скрипку и, тряся смычкомъ, какъ плетью, насилу догоняли капельмейстера, который какъ въ набатъ, ударялъ своимъ компасомъ на налойчикъ для такты. Суфлеръ въ поту поминутно кричалъ: «мѣняй декораціи»! и машинистъ въ мылѣ, какъ почтовая лошадь, не зналъ, куда бѣжать напередъ, чтобы или лѣсъ спрятать, или опять его выставить. Буффа, который игралъ ролю Весельчака, забавлялъ чрезвычайно своими тѣлодвиженіями, словомъ, экзекуція соотвѣтствовала произведенію. Окончательное волшебство, состоящее въ томъ, что представляетъ внезапу чертогъ Венеры и Амуръ садится на изумрудной тронъ, было исполнено прекрасно: и дѣйствительно, кабы піеса была получше, то машинисту можно бы было дать на водку за трудъ». Эта труппа ежегодно играла на Макарьевской ярмаркѣ, куда перекочевывала на іюль мѣсяцъ, въ на скорую руку поставленный для театра большой досчатый сарай, здѣсь были и ложи и кресла всего на 1000 человѣкъ. Спектакли давались ежедневно и начинались въ 8 ч. вечера, всѣ мѣста всегда были заняты. Цѣна за входъ была Московская и доходъ театра во время ярмарки превышалъ, кажется, многимъ доходъ годового содержанія театра въ городѣ. Декораціи были изрядны, по крайности, не отвратительны. Одѣяніе хотя не всегда сообразно съ характеромъ піесы, однако «бредетъ», какъ писалъ Кн. Долгорукій.[327] «Оркестръ Княжой изъ его же людей и слуху не противенъ. Освѣщеніе всего хуже, потому что вездѣ горитъ сало и обоняніе терпитъ». Въ общемъ, театръ напоминалъ другіе провинціальные театры. Что же касается труппы, то «какого ожидать дарованія отъ раба неключимаго, котораго можно и высѣчь и въ стулъ посадить по одному произволу? Слѣдовательно, и толпа его актеровъ, которыхъ очень много, играетъ точно такъ, какъ волъ везетъ тягость, когда его Черкасъ прутомъ гонитъ. Зрѣлища театральныя весьма хороши въ Нижнемъ для людей своего разряда, но, назвавши ихъ актерами, почти нельзя безъ отвращенія смотрѣть на ихъ тѣлодвиженія: они не играютъ, а, такъ сказать, площаднымъ словомъ, кривляются, но для холопей и это больше, нежели чаять должно. Рукоплесканія не умолкаютъ, послѣ представленія вызываютъ на сцену всѣхъ актеровъ по очереди, потому что каждой изъ нихъ, особливо пригожія дѣвки, кому нибудь изъ зрителей понравятся. Самолюбіе содержателя въ превеликомъ торжествѣ».

Пріѣзжали на ярмарку гастролировать и большіе актеры; такъ,

однажды, два актера Московскаго вольнаго театра, называющіеся При-дворными, а именно: Гг. Кондаковъ и Лисицынъ, потерпѣвъ общее со всѣми жителями столицы разореніе, вздумали пріѣхать на ярмонку и дать въ пользу свою спектакль. Испрося на то дозволеніе Правительства и нанявъ у содержателя на вечеръ театръ, они распустили свои афиши. Соотчичи ихъ, Московскіе купцы, бросились въ театръ съ восторгомъ. Всѣ мѣста были заранѣе расхвачены, до 1,000 человѣкъ зрителей вмѣстилось въ залу. Появленіе ихъ на сцену было какъ бы электрическій ударъ въ руки каждаго: все забило въ ладоши, все затопало ногами. Изъ устъ каждаго слышенъ былъ одинъ общій крикъ: «наши, наши московскіе! Тутъ не было вниманія ни на игру ихъ, ни на ошибки. Все прощено, все расхвалено, и по окончаніи зрѣлища новые крики раздались во всѣхъ концахъ театра. Всѣ ихъ спрашивали на сцену, и долго еще, по отсутствіи ихъ гулъ народной въ театрѣ не унимался».

Обыкновеніе выѣзжать на ближайшую ярмарку было не у однихъ нижегородскихъ актеровъ: это практиковалось и у Курскихъ актеровъ и у другихъ. Въ Курскѣ театръ содержалъ Барсовъ, а оркестръ состоялъ изъ дворовыхъ Графа Волькенштейна, къ которымъ принадлежалъ и знаменитый М. С. Щепкинъ. Въ этой труппѣ въ 1805 году и началъ Щепкинъ свою сценическую карьеру. Случилось это такъ. Разъ какъ то актриса Лыкова привезла графу билетъ на свой бенефисъ. Графъ поблагодарилъ и приказалъ Щепкину напоить артистку чаемъ. За разговоромъ Лыкова разсказала молодому человѣку про свое затруднительное положеніе: актеръ Арепьевъ, который долженъ былъ играть въ бенефисномъ спектаклѣ, только что прислалъ записку, гдѣ говорилъ, что нуждается въ деньгахъ, такъ какъ сидитъ безъ платья, проигравшись до тла въ карты. Денегъ же достать было негдѣ, вслѣдствіе чего спектакль могъ быть отложеннымъ на неопредѣленное время. Узнавъ, что Арепьевъ долженъ былъ играть роль почтаря Андрея въ драмѣ «Зоя», Щепкинъ съ замираніемъ сердца предложилъ свои услуги, на что Лыкова, подумавъ, согласилась и тотъ же часъ отправилась спросить согласія антрепренера. Барсовъ согласился на это предложеніе, и Щепкинъ сейчасъ же принялся учить роль, а черезъ три часа уже читалъ ее передъ Лыковой такъ громко, такъ твердо, такъ скоро, что Лыкова не могла успѣть сдѣлать ни одного замѣчанія и по окончаніи встала и поцѣловала его съ такой добротой, что онъ уже не помнилъ себя и слезы полились у него рѣкой. Лихорадочнымъ волненіямъ не было конца. Въ уборной артисты жаловались на холодъ, но съ Щепкина потъ катился градомъ. Съ этого дня онъ сталъ играть на театрѣ вмѣстѣ

часто, сперва замѣняя заболѣвшихъ актеровъ, а затѣмъ, черезъ три года, поступивъ въ труппу окончательно и считаясь однимъ изъ лучшихъ комиковъ труппы.

Театръ Барсова пересталъ существовать въ 1816 году. Въ іюнѣ Курскіе актеры обыкновенно переселялись на Коренную ярмарку, гдѣ и играли въ наскоро, какъ всѣ ярмарочные театры, сбитомъ деревянномъ сараѣ, поставленномъ между торговыми рядами и вмѣщавшемъ до 500 человѣкъ. Какъ и на другихъ ярмаркахъ съѣздъ здѣсь бывалъ огромный. «Публика жадничаетъ веселиться, бросается даромъ и за деньги всюду, гдѣ можетъ ожидать забавы». Многіе не получивъ билетовъ, возвращались домой. Цѣны за билеты были большія: въ кресла 2 р. 50 к., ложи по 20 р. Кн. И. М. Долгорукій смотрѣлъ «Влюбленнаго Шекспира» и оперу «Князь Трубачистъ».[328] «Что сказать объ оперѣ? Ни на что не похоже! Всѣ преимущества театра, т. е. декораціи одежда, музыка, соблюдены съ достаточною правильностью, но талантомъ ниже посредственныхъ нѣтъ. Одна изъ актрисъ очень силится перенять извѣстную Сандунову, но весьма неудачно, однако и та нравится. Буффъ въ оперѣ изрядный, т. е. дурачится изо всей мочи: это и надобно! Публика здѣсь, какъ и вездѣ, любитъ скоморошество, мало ей посмѣяться, все бы хохотать. Чувствительныя мѣста не имѣютъ цѣны, острыя шутки теряются на языкѣ актера. Они не внятны, правда, что и выражать ихъ некому: актеры мелютъ какъ нибудь, лишь заиграть свои деньги, а зрители глядятъ по верхамъ, толкуютъ о товарахъ, модахъ, рысакахъ, исторіяхъ и оборачиваются къ театру лицомъ тогда, какъ трубачистъ весь въ сажѣ лезетъ изъ камина и утирается княжескими кружевами: тогда шумъ, крикъ, затопаютъ ноги, застучатъ всѣ трости и ничего ужъ не слыхать. Какая сильная причина для восторговъ! Обиняки соблазнительные также не пропадаютъ. Оперу поютъ дурно, голосовъ нѣжныхъ нѣтъ, словомъ, спектакль ярмарочной». Такъ характеризуетъ кн. Долгорукій товарищей по сценѣ Щепкина и свидѣтелей его первыхъ шаговъ.

На ряду съ театрами, созданными за счетъ крѣпостныхъ актеровъ, были театры, основывавшіеся любителями или студентами. Изъ такихъ театровъ интересенъ Вятскій, открывшійся въ 1815 году по подпискѣ «для устроенія театра, гдѣ игрались бы благотворительные спектакли». Первыя представленія состоялись 25 и 29 октября, причемъ играны были «Ненависть къ людямъ и раскаяніе» соч. Г. Коцебу и «Руской солдатъ» и «Плата тою же монетою».[329] Студенческіе театры были въ Нѣжинѣ и въ Казани.

Но были города, въ которыхъ театры существовали за счетъ профессіональныхъ антрепренеровъ и вольныхъ актеровъ, соединявшихъ задачи художественныя съ промышленными. Кромѣ Курска такіе театры были, напримѣръ, въ Казани, Харьковѣ, Полтавѣ и т. д. Казанскій театръ содержалъ нѣкто Есиповъ и труппа у него была плоховатая. Современникъ отмѣчаетъ имя лишь одного изъ нихъ: Максима Гуляева, актера «преплохого», игравшаго, между прочимъ, роль Пастора въ «Сынѣ любви» такъ плохо, что это лицо казалось публикѣ нетерпимо скучнымъ, вслѣдствіе чего «длинный монологъ, который онъ читаетъ барону Нейгофу, былъ сокращенъ въ нѣсколько строкъ по общему желанію зрителей.[330] За то пріѣзжали туда гастролировать и крупные актеры, какъ напримѣръ, Плавильщиковъ. Кресла стоили 2 р. 50 к., партеръ рубль, раекъ 25 коп. мѣдью. Печатныхъ афишъ не было и только нѣкоторыя почетныя лица получали изъ конторы театра афиши, писанныя отъ руки, а городскіе жители въ массѣ узнавали о названіи піесы и объ именахъ дѣйствующихъ лицъ и актеровъ изъ объявленія, прибивавшагося четырьмя гвоздиками къ колонѣ или къ стѣнѣ главнаго театральнаго подъѣзда.

Въ Харьковѣ, Полтавѣ и Кременчугѣ играла одна и та же труппа, переѣзжая изъ города въ городъ сообразно съ ярмарками.[331] Театръ въ Харьковѣ былъ еще въ концѣ XVIII ст., но онъ прекратилъ свое существованіе по случаю траура по Павлѣ Петровичѣ. Затѣмъ онъ возобновился только въ 1808 году благодаря предложенію двухъ проѣзжихъ актеровъ съ актрисою, искавшихъ «гдѣ нибудь пріютить свои необыкновенные таланты и тѣмъ избавиться отъ голодной смерти».

Одинъ изъ служившихъ тогда въ Харьковѣ чиновниковъ, зная общее желаніе и соглашаясь на просьбу общества, взялъ на себя заботы дать возможность странствующимъ артистамъ показать сценическія свои дарованія. Нашли залу, за невозможностью устроить [illegible] сцену, поставили столы, на нихъ укрѣпили ширмы въ видѣ кулисъ, прицѣпили занавѣсъ. «Къ актерамъ ex officio прикомандировали [illegible]телей изъ приказныхъ служителей. Въ назначенный день [illegible] пагъ, занимающій мѣсто суфлера подлѣзъ подъ столъ и [illegible] или, правильнѣе, улегся тамъ, зажгли сальныя свѣчи, три скрипки [illegible] Моцартовъ квартетъ, суфлеръ подъ главнымъ столомъ [illegible] и занавѣсъ взвился!.. Стихи въ комедіи «Братомъ проданная [illegible] полились быстро, бурно, бойко, громко, шумно... Четыре раза [illegible] занавѣсъ скрывалъ актеровъ отъ внимательныхъ слушателей и давалъ средство великимъ дѣйствователямъ послѣ сильныхъ напряженій отды-

хать и запасаться новыми порывами на слѣдующее дѣйствіе... Когда же и пятое дѣйствіе «отодрали лихо», занавѣсъ тихо опустился въ послѣдній разъ, ареопагъ при громкихъ рукоплесканіяхъ произнесъ свое рѣшеніе: «Быть театру въ Харьковѣ!» и въ самомъ дѣлѣ, вся публика, вообще, приступила съ убѣжденіями къ тому чиновнику и умолила его позаботиться устроить для нихъ театръ.

По всей справедливости должно сказать, что этому человѣку Харьковъ обязанъ за новое основаніе театра, послужившее къ продолженію его и до настоящаго времени. Тогда, на первый случай, смастерили балаганъ, устроили подмостки, повѣсили декораціи и поспѣшили начать представленіе. А между тѣмъ на площади, противъ дворянскаго дома, выстроенъ театръ, да какой! Правда, изъ досокъ, но, кромѣ того, что сцена была обширная, глубокая, въ залѣ было 17 ложъ въ верхнемъ лучшемъ ярусѣ и 15 внизу, нѣсколько рядовъ креселъ, партеръ, амфитеатръ и галерея. Для большаго удобства были входы для каждаго отдѣленія зрителей. Декорація по тогдашнему времени и способамъ явилась приличная, выгодная и благовидная. Всѣ ложи и много креселъ были немедленно абонированы и уже счетъ шелъ не на время, но на число представленій. Цѣны были немного дороже прежняго. «Севильскій цирюльникъ», большая комедія Коцебу и другія маленькія комедіи, всѣ русскія оперы тогдашняго времени безпрестанно смѣнялись на Харьковской сценѣ. Чада Таліи, скитающіяся по Россіи, услышавъ о новомъ для нихъ пристанище, явились изумлять Харьковъ своими дарованіями. Довольно было и того, что было мѣсто, гдѣ собиралось все, и всѣ съ удовольствіемъ проводили время.

Видя готовность публики поддерживать театръ, одинъ изъ актеровъ пустился на спекуляцію: взялъ все содержаніе театра на себя. Дѣло шло хорошо. Публика продолжала усердно посѣщать каждое представленіе, доходы театра множились... Но вотъ, содержатель, не заплативъ актерамъ за нѣсколько мѣсяцевъ слѣдуемаго имъ жалованья и другихъ своихъ значительныхъ долговъ, скрылся изъ города, не объявивъ прежде о томъ, но не забывъ взять театральной кассы и начавшаго составляться гардероба... Сиротствующіе любимцы музъ готовы были разсѣяться, но Аполлонъ сжалился надъ ними и пожелалъ продлить удовольствіе. Явилась новая труппа, и съ остатками прежней составилась цѣлая. Публика взяла снова все на свое попеченіе. Начались представленія... Но что же? Главныя лица были не русскія, худо говорившія по-русски, съ чуднымъ акцентомъ, съ нетерпимымъ чванствомъ и самоувѣренностью. Графа, по нуждѣ барона, еще возьмутся сыграть, но простого дворянина ни

за что. «Гоноръ мой не позволяетъ играть то же лицо, кеды я самъ. Бо я шляхтичъ есть». Такъ говорили они. Роли для нихъ должны были писать латинскими буквами. Жалованіе потребовали значительное. Примадонна и первый актеръ получали по 1,200 рублей въ годъ и по бенефису для каждаго, въ лучшее время. Прочіе (а глядя на нихъ, и прежде двухсотные потянулись за 1,000) — 800 и бенефисы на каждое лицо. И вотъ, на бенефисъ дается «Гамлетъ» перевода самаго актера!!! Чудесныя піесы того же переводчика являлись часто: «Испытаніе огнемъ, а также черезъ воду», «Междоусобная война у французовъ съ итальянцами», «Оба Фигаро (Les deux Figaro»), «Странная черная маска», «Аріадна, одна оставленная на островѣ Наксосѣ», «Месть за злодѣяніе», и др. Мало переводилось съ польскаго, а по объявленію переводчика, переводы были съ англійскаго, испанскаго и, наконецъ, съ американскаго, потому, что дѣйствіе было въ Соединенныхъ Штатахъ; явилась странная піеса и его сочиненія. И это была трагедія «Біанка Каппелла» изъ Мейснеровой повѣсти русскаго перевода, разбитая на дѣйствія. Страшно было смотрѣть какъ эти короли, герцоги тиранствовали! На сцену выводилось десятка по два солдатъ, а предводители этихъ армій въ шляпахъ съ перьями, съ нашитыми въ разныхъ мѣстахъ какого-то платья буфами. И вотъ герой, геройственнѣйшій передъ соперникомъ, закричитъ, заревѣтъ, взмахнетъ мечомъ, раздается сиповатый голосъ суфлера: «Падайте, падайте!» и противная армія чебурахъ вся наповалъ. Публика, заплатившая мѣдныя деньги, рукоплещетъ изъ всѣхъ силъ, громче актера кричитъ: «фора! фора!» Мертвые встаютъ и герой, изумившій своею храбростію, снова размахиваетъ мечемъ и враги его падаютъ снова, якобы вторично подбитые!

«Сдѣлайте милость, батюшка, прикажите комедіантамъ представить Гамлета. Мы его рѣдко видаемъ». Такъ, разглаживая свою пушистую бороду, молилъ одинъ изъ первостатейныхъ управляющаго тогда театромъ. — «Помилуйте! отвѣчаетъ тотъ, піеса искажена въ переложеніи, и какъ ужасно сыграли они еще вдобавокъ!» — «Слова нѣтъ, батюшка, гадко, изъ рукъ вонъ. Сюжета мы не поняли. Но изволите видѣть: все пріятнѣе видѣть на сценѣ королей, герцоговъ и другихъ героевъ, чѣмъ простыхъ дворянъ, которыхъ мы ежедневно встрѣчаемъ».

Нерусскіе актеры сдѣлались нестерпимы. Примадонна не явится раньше въ театръ, какъ въ восемь часовъ, когда начало объявлено въ 7. За всѣми позывами ея на сцену, даже посланному за нею квартальному, приравнодушно отвѣчаетъ: «нехъ почекаютъ, я еще чай бенде пишъ».

Актеры пренебрегали всякою не героическою ролею и выходили на сцену въ домашнемъ сюртукѣ. Ихъ отпустили.

Начали пробиваться кое-какъ пiесами Коцебу и другими тогдашними. Однимъ изъ кандидатовъ Университета сочинена была музыка на оперу «Чортовъ замокъ», и эта опера дана была во всей полности, къ изумленiю зрителей, впервые увидѣвшихъ превращенiе, быстрыя перемѣны декорацiй и все тому подобное. Но далѣе и далѣе, это было въ 1811 году, театръ ослабѣвалъ. Въ началѣ 1812 года онъ прекратился совсѣмъ.

Въ 1813 году давались представленiя но только во время ярмарокъ, прiѣзжавшею на время труппою Калиновскаго, плохого актера, содержателя себѣ на умѣ. Часто передъ началомъ представленiя актеры, одѣвшись, не хотѣли выходить безъ полученiя слѣдующаго за мѣсяцъ жалованья. Часа два публика ожидала, пока они между собою сторгуются. Начальство вмѣшивалось и выходили забавныя сцены. Приготовлена было опера: «Земира и Азоръ». Азоръ въ полномъ костюмѣ, обшитый мѣхомъ, перьями, съ чудовищной головой, требуетъ отъ содержателя жалованья, содержатель обѣщаетъ выдать послѣ спектакля, когда приметъ сборъ. Азоръ не соглашается, сверхъ своего уродливаго костюма накидываетъ шинель и идетъ на квартиру, ожидая, что деньги будутъ непремѣнно присланы ему. Приказываютъ силою привести Азора. Его ведутъ поневолѣ. Народъ толпою преслѣдуютъ его, крича, что дикаго человѣка поймали, и проч. и проч. [332] «Театръ въ Харьковѣ упорядочился только съ появленiемъ въ качествѣ антрепренера Штейна. Въ 1816 году, при Штейнѣ, въ Харьковѣ игралъ и М. С. Щепкинъ описывающiй представленiя этой труппы. Въ Полтавѣ театръ былъ плохенькiй. Въ Кременчугѣ также. Это былъ простой сарай съ подмостками. «Духота была страшная, воздухъ мефитическiй и самый крѣпкiй, пишетъ Кн. Долгорукiй; можно бы въ потьмахъ зажечь свѣчку: такой былъ паръ отъ любителей театра! Освѣщенiе къ тому же самое смрадное: ежеминутная копоть, кресла безъ дна, стулья безъ спинокъ. Представьте, чтобы каждый изъ насъ заплатилъ за то только, чтобъ выпустили на чистый воздухъ! Полтавская трупа всякой день забавляла публику. Какъ не съѣздить полюбоваться на нее? Мы взяли билеты и отправились. Давали «Мѣщанина во дворянствѣ». Жалость! Двухъ актеровъ нѣтъ, которые бы однимъ нарѣчiемъ говорили: кто по Русски, кто по Черкасски, иной по Малороссiйски, иной по Польски, — смѣшенiе языковъ! Никакой взаимности въ общихъ вниманiяхъ: одинъ говоритъ, другой, отворотясь, шепчетъ про себя свою ролю, чтобъ не

забыть того, что слѣдуетъ. Что за актрисы! Какое платьишко! Какія тѣлодвиженія! Куклы на ниткѣ не такъ надоѣдятъ, какъ эти живыя машины. Говорятъ, что гдѣ-то актеры, подобные имъ, берутъ съ зрителей деньги не за входъ, а за выходъ: не худо бы имъ перенять этотъ образъ контрибуціи, они бы вѣрно большой доходъ получили».

Были театры въ Астрахани,[333] въ Калугѣ,[334] въ Саратовѣ,[335] Воронежѣ,[336] Рязани,[337] Витебскѣ,[338] Вильно,[339] Кіевѣ[340] и многихъ другихъ городахъ.

Прекрасный театръ былъ въ Одессѣ. Его строилъ знаменитый Томонъ. Объ этомъ театрѣ Кн. Долгорукій[341] писалъ. «Театръ — одно изъ прекраснѣйшихъ зданій въ городѣ и на лучшемъ мѣстѣ. Ложи расположены полукругомъ въ три этажа, на третьемъ раекъ, партеръ амфитеатромъ, онъ въ нѣсколько уступовъ и подъ нимъ кресла. Все устроено съ наилучшимъ размѣромъ и со вкусомъ. Театръ сталъ въ 40.000 тыс., въ число коихъ Государь пожаловалъ изъ кабинета 20.000 тыс., остальныя употребилъ городъ. Гардеробъ, какъ слышалъ я, очень достаточенъ, декораціи нѣкоторыя видѣлъ, и нашелъ ихъ изрядными, при мнѣ, какъ я смотрѣлъ театръ, выставлена была «Тюрьма», одинъ только недостатокъ: ни труппы, ни актеровъ». Играли поэтому любители, и притомъ на шести языкахъ: русскомъ, польскомъ, нѣмецкомъ, французскомъ, итальянскомъ и греческомъ.[342] Однако иностранный спектакль не поддерживался и публика хотѣла имѣть русскій, поэтому выписывали разныя частныя общества актеровъ, предлагали даже Кн. Н. Г. Шаховскому переселиться со своими артистами изъ Нижняго, давали хорошія деньги, но, какъ говорятъ, охотники не находились. Болѣе къ Западу играли польскіе актеры. Напримѣръ, въ Житомірѣ[343] и Каменецъ-Подольскѣ.[344] Наконецъ, въ Прибалтійскомъ краѣ процвѣталъ нѣмецкій театръ. Изъ нихъ старѣйшимъ былъ Рижскій.

IX.

Русскій театръ въ Москвѣ уступалъ Петербургскому, хотя частная антреприза, особенно знаменитаго Медокса, и способствовала подчасъ его процвѣтанію. Въ началѣ XIX ст. дѣло Медокса было уже въ упадкѣ и, наконецъ, 22 октября 1805 года Петровскій театръ сгорѣлъ. Все это дало поводъ Нарышкину всеподданнѣйше ходатайствовать о присоединеніи Московскаго театра къ Дирекціи и о «возобновленіи и учрежденіи въ немъ труппъ». Поданный 29 декабря 1805 года Нарышкинымъ докладъ былъ утвержденъ и съ этихъ поръ Московскій театръ сталъ существовать, какъ филіальное отдѣленіе Петербургскаго. Послѣдній спектакль труппы бывшаго Петровскаго театра въ помѣщеніи театра, вѣрнѣе манежа Пашкова, на Моховой, состоялся 10 февраля 1806 года, а первый спектакль Императорской Московской Россійской труппы — 11 апрѣля того же года и въ томъ же театрѣ. На смѣну этому помѣщенію 13 апрѣля 1808 года былъ открытъ театръ, построенный Росси у Арбатскихъ воротъ, въ концѣ Пречистенскаго бульвара, посреди Плошади, на валу Бѣлаго Города, прологомъ С. Н. Глинки «Баянъ пѣснопѣвецъ древнихъ славянъ» съ хорами, муз. Кашина и большимъ балетомъ «Олимпъ» соч. д'Амираля. Театръ, построенный Росси, былъ окруженъ колоннадой, съ подъѣздами со всѣхъ сторонъ. Пространство между колоннами и зданіемъ составляло галлерею, удобную для проѣзда экипажей. Внутреннее устройство театра было очень хорошее по тому времени. Декораціи были написаны художникомъ Скотти, сцену монтировалъ машинистъ Копяевъ. Уборныя артистовъ освѣщались кенкетами. Однако театръ былъ выстроенъ наспѣхъ и его приходилось постоянно ремонтировать. А 9 октября 1810 года случилась даже небольшая катастрофа: — провалилась часть пола на сценѣ во время представленія піесы Сульеты. «Въ концѣ

пятаго акта, доносилъ Майковъ, послѣ того какъ по піесѣ сдѣлано разрушеніе моста, пальба и движеніе съ обѣихъ сторонъ войскъ, на томъ самомъ пунктѣ, гдѣ собрались и остановились всѣ статисты и пѣвчіе, за кулисами на полу, близъ самой задней кулисы — семь досокъ провалились и кулиса одна, не принадлежащая къ піесѣ, покачнулась на стѣну, отчего нѣсколько человѣкъ изъ статистовъ и пѣвчихъ, стоявшихъ за кулисами на тѣхъ доскахъ, упали съ оными подъ полъ, такъ, однако же, счастливо, что кромѣ того, что четыре человѣка солдатъ и два человѣка пѣвчихъ зашиблены нѣсколько, никому вреда не сдѣлалось». Что касается репертуара Московскаго театра, онъ не отличался отъ репертуара Петербургскаго, съ главными его актерами мы уже знакомы, и потому рѣчь о Московскомъ театрѣ мы на этомъ и окончили бы, если бы ему не пришлось принять самое непосредственное и близкое участіе въ событіяхъ 1812 года.

Чѣмъ ближе къ Москвѣ подходили войска Наполеона, тѣмъ болѣе ослабѣвало пристрастіе русской интеллигенціи къ французскому театру и тѣмъ громче и смѣлѣе звучалъ голосъ тѣхъ защитниковъ націонализма, которые еще задолго до 1812 года, отстаивали все русское и смѣялись надъ иноземнымъ. Взрывъ національнаго духа совершился почти мгновенно, потому что русскіе до послѣдней минуты были убѣждены въ побѣдѣ, а такая увѣренность порождала своеобразное легкомысліе по отношенію къ французамъ, и до послѣдней минуты иронія и насмѣшка стояли на мѣстѣ будущей ненависти.

Патріотическія піесы стали входить въ репертуаръ все чаще и чаще. По объявленіямъ въ Московск. Вѣд. 1812 года видно, что послѣднее время постоянно происходили замѣны предполагавшихся къ постановкѣ піесъ на патріотическія. Тутъ дѣло было, конечно, не въ искусствѣ драматическомъ и театральномъ и, хотя нѣкоторыя изъ піесъ, какъ напримѣръ Димитрій Донской Озерова, и имѣли литературныя достоинства и наши актеры въ главныхъ роляхъ подымались на высоты сценическаго творчества, однако большинство этихъ піесъ было въ литературномъ отношеніи слабо. Зато они отвѣчали политическому настроенію момента и потребностямъ поднявшагося національнаго духа. Чѣмъ ближе къ Москвѣ подходилъ Наполеонъ, тѣмъ болѣе въ театрѣ, благодаря частымъ манифестаціямъ, дѣйствіе со сцены переносилось въ зрительный залъ. И долгое время еще затѣмъ, послѣ изгнанія французовъ, манифестаціи не смолкали въ столичныхъ и провинціальныхъ театрахъ.

Современники передаютъ, напримѣръ, слѣдующіе эпизоды.

«Помню, пишетъ Н. Полевой,[346] когда давали небольшую піесу: Мининъ, сочиненіе С. Н. Глинки, зрители хлопали съ восторгомъ каждому стиху, имѣвшему отношеніе къ тому, что происходило на великомъ театрѣ отечественной брани. Когда Мининъ говорилъ:

Богъ силъ! Предшествуй намъ, правь нашими рядами.
Дай всѣмъ намъ умереть отечества сынами:

стѣны потряслись отъ ура! и рукоплесканій». 30 іюля въ Москвѣ вмѣсто предполагавшейся комедіи «Модной Лавки» представлена была опера «Старинныя святки». «Въ первой, пишетъ современникъ, увидѣли бы мы ежедневно видимыя на большомъ театрѣ свѣта бездѣльничества Француженки мадамы Каре и плутни Француза мусье Трише, во второй напротивъ того неожиданно показали намъ любезную старину Москвы бѣлокаменной, житье-бытье славныхъ бояръ Русскихъ и святочныя забавы цѣломудренныхъ дочерей ихъ и родственницъ. Сія неожиданная перемѣна сдѣлана по случаю полученныхъ извѣстій объ одержанныхъ надъ злѣйшимъ сопостатомъ важныхъ побѣдахъ при Кобринѣ и при Клястицахъ. Послѣ горячайшаго благодаренія поутру въ тотъ же день Господу Богу принесеннаго съ колѣнопреклоненіемъ во святомъ Его храмѣ, пріятно было ввечеру въ училищѣ нравовъ и мѣстѣ невинной забавы пролить радостныя слезы въ честь знаменитыхъ защитниковъ Отечества. Воспѣто величаніе Царю Александру при полномъ хорѣ музыки съ трубами и литаврами, потомъ г-жа Сандунова продолжала: Слава храброму генералу Томарсову, поразившему силы вражескія! Слава храброму Графу Витгенштейну, поразившему силы вражескія! Слава храброму Кульневу, умершему за Отечество!

По требованію восхищенной публики актриса повторила величаніе при всеобщемъ плескѣ.

Все, что было въ театрѣ, залилось слезами, пѣвица сама заплакала и не могла повторить стиховъ, когда зрители заревѣли и застучали, при кликахъ: фора! Восторгъ былъ неописанный. Такъ принимались всѣ относившіяся къ современности стихи Димитрія Донского, Пожарскаго, а когда въ «Модной лавкѣ», въ «Урокѣ дочкамъ» явились каррикатуры Французовъ, смѣху не было конца. Я помню еще восторгъ зрителей, когда давали «Фингала», и Мочаловъ произнесъ:

«Могила храбраго отечеству священна
И старцы на нее должны сыновъ водить,
Чтобъ въ юныхъ ихъ сердцахъ геройство возбудить!»[347]

«Въ оперѣ Илья Богатырь, напримѣръ, наибольшимъ успѣхомъ пользовались куплеты въ роли Левсила, — которую игралъ Самойловъ, —

Побѣда! Побѣда Русскому герою!
Врагамъ Россіи смерть и стыдъ.

Съ такимъ же энтузіазмомъ принимались строки русскаго боярина изъ Димитрія Донского:

Спокойся, о Княжна! Побѣда совершенна:
Разбитый ханъ бѣжитъ, Россія свобожденна!

Однако, первое мѣсто въ ряду подобныхъ эпизодовъ принадлежитъ манифестаціямъ при представленіи піесы Всеобщее ополченіе и пантомимнаго балета Любовь къ Отечеству въ Петербургѣ 30 августа 1812 года. «Невозможно описать, до какого изступленія доведена была публики при сихъ новыхъ представленіяхъ, особливо, когда осьмидесятилѣтній старецъ, сѣдинами украшенный, бывши въ свое время честію и красотой Россійской трагедіи, и двадесять лѣтъ оставившій уже свое поприще, словомъ, почтенный Иванъ Афанасьевичъ Дмитревскій представился взорамъ публики въ видѣ престарѣлаго инвалида, идущаго пожертвовать отечеству драгоцѣннѣйшими вознагражденіями долговременной службы, трудовъ, пота и проліянной крови — тремя медальми, нѣкогда геройскую, а теперь уже безсильную, но все еще любовью къ отечеству пламенѣющую грудь его украшающими. — Зрители выходили, такъ сказать, изъ самихъ себя, и по окончаніи представленія громкими восклицаніями и рукоплесканіями изъявляя чувство удовольствія и признательности, вызывали почтеннаго инвалида. Тронутый до глубины души старецъ благодарилъ публику прекрасною рѣчью, изъявляющею, что онъ, будучи не въ состояніи чѣмъ либо инымъ при настоящемъ случаѣ показать отечеству любовь свою, собравъ слабыя силы свои, явился на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ прежде стяжалъ похвалу и одобреніе своихъ соотчичей, для представленія имъ благороднаго примѣра любви къ отечеству. Громкія рукоплесканія нѣсколько разъ прерывали его». [349] «На другой день Дмитревскій получилъ запечатанный ящикъ, въ немъ былъ драгоцѣнный перстень съ запиской: Истинному сыну отечества и великому актеру. Это былъ подарокъ Императора Александра». [350] Одинъ изъ современниковъ, А — ръ Волковъ даже написалъ ему диѳирамбъ, который былъ отпечатанъ на второй день послѣ спектакля на отдѣльныхъ листкахъ и, видимо, раздавался въ качествѣ летучекъ въ публикѣ. [351]

ИВАНУ АФАНАСЬЕВИЧУ
ДМИТРЕВСКОМУ.

Въ осенній ясный день какъ солнце при закатѣ
Склоняя долу взоръ, блеститъ еще огнемъ,
И въ западѣ своемъ на чистомъ струй покатѣ
Рисуетъ красоты мерцающимъ лучемъ;
Такъ *Гаррикъ* Руской нашъ, усердіемъ воззванный,
Въ маститой старости, но пламенной игрой
Умѣлъ тронуть сердца, — и плескомъ увѣнчанный
Явилъ въ *Усердовѣ* (*) талантъ безсмертный свой.

А-ръ Волковъ.

(*) *Усердовъ* въ Героическомъ представленіи подъ названіемъ: *Всеобщее ополченіе* соч. Степана Ивановича Висковатаго.

Придворными Россійскими Актерами представлено въ Санктпетербургѣ 30 Августа 1812 года.

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ

Цензоръ Ив. Тимковскій.

Санктпетербургъ 1812 Сентября 1 дня.

«Балетъ имѣлъ подобное дѣйствіе: одно пошевеленіе знамени, съ надписью: за отечество, доводило зрителей до изступленія. Отъ сильнаго сердечнаго чувствованія всѣ, то плакали, то кричали, или рукоплескали. Сіи представленія даны были нѣсколько разъ сряду. Нѣкоторые изъ зрителей, вышедъ изъ театра, на другой день бѣжали прямо въ Комитетъ записываться въ ряды ополченія».[352] А во время представленія сцены, гдѣ всѣ участвующіе приносятъ все свое достояніе на жертву отечества, «одинъ изъ зрителей, бросивъ на сцену свой бумажникъ, закричалъ: Возьмите и мои послѣдніе 75 рублей! — И тогда подобный поступокъ никого не удивилъ, никому не показался неприличнымъ .

Но моментъ, когда и патріотическія представленія должны были умолкнуть, приближался. 19 августа 1812 года Майковъ писалъ въ Петербургъ къ Нарышкину.[354] «При настоящихъ обстоятельствахъ все дворянство и лучшее купечество выѣзжаютъ изъ Москвы въ разные города. Посему и некому въ Московскомъ театрѣ абонироваться на слѣдующій

годъ абонимента, которой начнется съ 10-го сентября 1812 года. Равномѣрно при семъ разъѣздѣ публики и самыя представленія какъ думать должно не могутъ доставлять театру никакихъ доходовъ. Наконецъ разноряженіе Репертуара слишкомъ затрудняетъ теперь то, что пѣвчіе составляющіе хоръ въ театрѣ и принадлежащіе разнымъ господамъ, отправляются по волѣ ихъ изъ Москвы въ другія мѣста, отчего всѣ оперы, трагедіи и другія піесы, гдѣ они употреблялись, не могутъ итти. По всѣмъ симъ причинамъ, ежели не перемѣнятся настоящія обстоятельства, продолженіе театральныхъ представленій не обѣщаетъ ничего кромѣ однихъ убытковъ, особливо же по окончаніи истекающаго нынѣ абонимента.

Между тѣмъ казенныя мѣста какъ то: Ломбардъ, Мастерская и Оружейная палата, Казначейство и проч. укладываются и отправляются изъ Москвы. Въ слѣдствіе сего долгомъ поставляю, представя просить Ваше Высокопревосходительство не Благоугодно ли будетъ предписать, чтобъ въ случаѣ ежели сверхъ всѣхъ ожиданій не воспріимутъ обстоятельства лучшаго оборота и ежели будетъ неизбѣжная необходимость, отправился я вмѣстѣ съ Конторою, Школою, Театральнымъ гардеробомъ, казною и другимъ имуществомъ, которое поважнѣе, равно съ артистами въ С.-Петербургъ или въ другой городъ какой угодно назначить Вашему Высокопревосходительству, употребля нужныя на путь деньги изъ суммъ въ театрѣ состоящихъ». Отправя Нарышкину такое письмо, Майковъ сталъ входить въ сношенія съ мѣстнымъ начальствомъ, чтобы по полученіи разрѣшенія, имѣть возможность тотчасъ же двинуться въ путь. Нарышкинъ съ отвѣтомъ не торопился, а между тѣмъ Наполеонъ подходилъ къ Москвѣ все ближе и ближе, 30 августа давали еще драму Глинки «Наталія боярская дочь» и послѣ нея былъ маскарадъ,[355] но вотъ, въ эту же ночь, на 31 число, Майковъ получилъ предписаніе отъ Нарышкина «о слѣдованіи казнѣ, Школѣ, Артистамъ» — однако не всѣмъ, такъ какъ нѣкоторые «могутъ съ частью прочихъ жителей остаться въ Москвѣ» — и прочему имуществу Импер. Моск. театра общѣ» съ нимъ самимъ, «по назначенію Главнокомандующаго Графа Ростопчина, въ то мѣсто, которое онъ найдетъ безъ опаснымъ». Чуть свѣтъ Майковъ побѣжалъ къ Растопчину, но послѣдній отказалъ ему въ просимыхъ 150 подводахъ и лишь потомъ, послѣ двукратной просьбы, далъ ему 19. Къ этому въ придачу Майковъ нанялъ еще одиннадцать, прибавилъ сюда своихъ собственныхъ лошадей и въ три часа утра 1-го сентября «находясь въ крайности и ужаснѣйшей тревогѣ, въ послѣднихъ, такъ сказать, средствахъ», и не иначе какъ съ помощ

Божіею схватилъ казну, кое какія важныя книги и бумаги, богатыя вещи гардероба, безъ изъятія всю школу и выѣхалъ въ городъ Владиміръ, указанный ему Растопчинымъ. Такимъ образомъ, артисты «до самаго почти входа непріятеля въ Москву были удержаны службой въ оной для театральныхъ представленій, которыя продолжать настоялъ бывшій тогда главнокомандующій. Уволены же они были отъ должностей и получили разрѣшеніе на выѣздъ изъ Москвы, почти наканунѣ сдачи оной непріятелю, слѣдовательно въ такое время, въ которое нельзя было пріобрѣсти ни наймомъ, ни покупкой лошадей для выѣзду, а при томъ и Дирекція не могла снабдить ихъ подводами. А потому они были въ необходимости, бросивши все свое имущество, спасать уже одну только жизнь». Поэтому лишь нѣкоторые актеры «отправились сами по себѣ, и изъ числа ихъ, одни догнали обозъ на дорогѣ, другіе слѣдовали пѣшкомъ въ небольшой за нимъ отдаленности».

«Обозъ артистовъ медленно тянулся изъ Москвы: [356] лошади, изнуренныя голодомъ, едва передвигали ноги, кромѣ того, проходившія по одной дорогѣ войска, обозы и экипажи нерѣдко заграждали театральному поѣзду дорогу, вслѣдствіе чего послѣдній стоялъ иногда по часу и болѣе. 2-го сентября, въ то время, какъ Наполеонъ вступилъ уже въ Москву, въ седьмомъ часу вечера, обозъ артистовъ былъ въ разстояніи не болѣе двадцати пяти верстъ отъ столицы, именно въ Новой Деревнѣ, надъ Москвой было видно сильное зарево, носились слухи, что первою жертвою московскаго пожара былъ Арбатскій театръ. Изъ Новой Деревни московскіе артисты отправились по владимірскому тракту въ городъ Богородскъ. Не смотря на то, что у театральнаго обоза была подорожная по казенной надобности, путешествіе актеровъ замедлилось по недостатку подводъ, такъ что путь до города Владиміра потребовалъ нѣсколько дней». Во Владиміръ обозъ прибылъ 6-го сентября. Здѣсь также жители были въ безпокойствѣ и покидали городъ. Большинство ѣхало въ Нижній, гдѣ поэтому жизнь страшно вздорожала, гдѣ не хватило квартиръ и пріѣзжимъ пришлось жить даже въ полѣ. [357] Но и Владиміръ «былъ наполненъ войсками, плѣнными французами, коммисаріатскими чиновниками съ разными казенными вещами и провіантомъ, и въ городѣ не нашлось ни одного уголка, который не былъ бы занятъ казеннымъ постоемъ. Губернаторъ долженъ былъ отказать театральному начальству въ казенныхъ квартирахъ, и актеры принуждены были отправиться въ городъ Суздаль, гдѣ и пробыли болѣе полусутокъ, за неимѣніемъ лошадей».

Направленіе, вообще, было взято на Кострому, въ случаѣ же опас-

ности Майковъ думалъ слѣдовать въ Вологду. «Изъ Суздаля театральный обозъ прибылъ въ село Иваново, въ которомъ онъ стоялъ трое сутокъ, дожидаясь изъ С.-Петербурга, отъ главнаго театральнаго начальства, предписанія съ назначеніемъ постояннаго мѣста жительства актерамъ. Изъ села Иванова актеры переѣхали въ городъ Перехту, а затѣмъ и въ Кострому». Познакомившись съ предписаніемъ изъ Петербурга, Костромской губернаторъ также отказалъ актерамъ и театральному имуществу въ помѣщеніи «потому что всѣ дома заняты военнымъ постоемъ, и, сверхъ того, проходящія черезъ городъ большія партіи рекрутъ имѣютъ дневки на обывательскихъ квартирахъ, вслѣдствіе чего многіе костромскіе жители, за недостаткомъ квартиръ, проживаютъ въ деревняхъ. На этомъ основаніи, губернаторъ предложилъ театральной дирекціи занять на время обывательскія квартиры въ заштатномъ городѣ Плесѣ, который отстоитъ отъ Костромы на 50 верстъ, а черезъ три мѣсяца, по выходѣ войскъ изъ города, обѣщалъ помѣстить актеровъ на квартиры. «Можно сказать, замѣчаетъ А. П. Глушковскій въ своихъ запискахъ: что въ то время артисты, по выѣздѣ изъ Москвы, блуждали съ мѣста на мѣсто какъ цыгане и нигдѣ не могли найти себѣ пріюта». Театральное училище, остановившееся на постояломъ дворѣ, а прочіе артисты, размѣстясь по домамъ и трактирамъ, пробыли въ Костромѣ двое сутокъ, послѣ этого, по распоряженію театральнаго начальства, была нанята до города Плеса большая барка, въ которой помѣстился весь театральный обозъ съ театральною конторою, гардеробомъ, нотною и драматическою библіотекою, театральными воспитанниками, воспитанницами и другими женщинами, которыхъ едва могли уговорить сѣсть на барку: имъ казалось ужаснымъ плыть на ней по такой большой рѣкѣ, какъ Волга, къ тому же, отъ большой тяжести, барка возвышалась надъ поверхностью воды не больше какъ на 4 вершка. Утромъ около девяти часовъ, судно отчалило отъ берега, погода была тихая, только въ сумерки, часу въ 5-мъ, поднялся довольно сильный вѣтеръ, такъ что на рѣкѣ показались волны и барку начало покачивать. Хотя она шла подлѣ берега бичевой и не было большой опасности, но женщины и воспитанницы театральнаго училища были въ большомъ страхѣ, при этомъ, какъ нарочно, лопнула бичева, которой тянули барку, и ее сильно качнуло, поднялась страшная суматоха: нѣкоторымъ женщинамъ отъ испуга представилось, что барка разбилась о камни, что онѣ тонутъ, нѣкоторыя изъ нихъ даже хотѣли броситься въ воду и плыть до берега, и только съ большимъ трудомъ могли успокоить ихъ тѣмъ, что баркѣ оставалось немного доплыть до берега. По счастью, въ недальнемъ разстояніи отъ

этого мѣста находилась деревня, гдѣ злополучные артисты могли остановиться и отдохнуть. На слѣдующее утро, когда погода стихла, актеры отправились на той же баркѣ далѣе, и, наконецъ, 28-го сентября, приплыли въ городъ Плесъ. Для театральной конторы, гардероба и библіотеки въ городѣ былъ отведенъ двухъ-этажный деревянный домъ на берегу Волги, а театральное училище помѣстили въ трехъ мѣщанскихъ домахъ, стоявшихъ на горѣ, въ одномъ жили мальчики, а въ другомъ — дѣвицы, третій домъ былъ нанятъ для классовъ воспитанниковъ, при этомъ, чтобы сдѣлать залу для танцевъ нѣсколько просторнѣе, въ домѣ сняли перегородки. Спустя недѣлю по пріѣздѣ театральнаго обоза въ Плесъ, у воспитанниковъ театральнаго училища начались занятія. Приходскій священникъ училъ Закону Божію, Шмелевъ — русской словесности, Скоковъ — пѣнію. Дорвлянскій — рисованію, А. П. Глушковскій — танцамъ. преподаватель театральнаго училища Фрыгинъ (актеръ и режиссеръ Московскаго русскаго театра) приготовлялъ піесы для домашняго театра костромского губернатора.
Наконецъ, въ февралѣ мѣсяцѣ къ театральному начальству пришла бумага отъ костромского губернатора съ увѣдомленіемъ, что войска выступили изъ Костромы и что онъ получилъ предписаніе отъ Министра Внутреннихъ Дѣлъ о помѣщеніи театральной дирекціи въ губерискомъ городѣ. Тогда всѣ артисты и чиновники театральной конторы отправились въ саняхъ въ Кострому. Тамъ въ то время былъ хорошій деревянный театръ, была даже довольно порядочная труппа актеровъ, изъ которыхъ лучшими были: В. М. Лазовъ, Борисоглѣбскій, Бажановъ и Львова-Синецкая, которая уже и въ то время обѣщала быть хорошею актрисою. На этомъ театрѣ давались оперы, трагедіи и комедіи, балета не было. Оркестръ былъ очень хорошъ, онъ принадлежалъ помѣщику Карцеву. Содержателемъ костромского и ярославскаго театровъ былъ тогда А. К. Глѣбовъ. Во время пребыванія Московскихъ артистовъ въ Костромѣ, у мѣстнаго губернатора давались часто спектакли на домашнемъ театрѣ, въ этихъ спектакляхъ участвовали нѣкоторые артисты и воспитанники московскаго театра, такъ что Кострома нѣкоторое время пользовалась какъ бы составомъ столичной сцены».

Въ то время какъ большая часть труппы участвовала въ Костромской эпопеѣ, меньшая ея часть подверглась значительно большимъ аваріямъ. Князь И. Долгорукій [illegible] описываетъ судьбу двухъ изъ нихъ: Насовой и Мочалова. «Мы въ то время укрывались въ Никольскомъ, нашей подмосковной, по Стромынской дорогѣ. Туда набѣжало къ намъ два семейства актеровъ: Мочаловъ, трагикъ, съ своей матерью, сыномъ

и дочерью, передъ симъ только выпущенной изъ Института, и Насова, оперная пѣвица съ матерью. Матушка кое какъ размѣстить ихъ поселила въ маленькомъ своемъ домѣ, совсѣмъ неспособномъ дать убѣжище кому ни будь, кромѣ самой хозяйки, но тогдашнее время таково было, что налагало обязанность не только крышку, но и все раздѣлить съ ближнимъ. И такъ они у насъ укрывались до тѣхъ самыхъ поръ, какъ мы сами, усмотря опасность хорониться такъ близко отъ Москвы, принуждены были оставить свое сельцо, ибо партизаны непріятельскіе уже начинали грабить около насъ, тогда мы снабдили Гг. актеровъ подводами и доставили имъ возможность дотащиться до Ярославля, куда изъ Москвы выѣхали ихъ начальники. При всемъ сокрушеніи сердца, въ которомъ всякой изъ насъ находился, чему повѣрить не трудно, были минуты, въ которыя нельзя было не расхохотаться, наприм., когда я увидѣлъ, что Насова натягивала дугу у телѣги и сама въ нее впрягала лошадь, Насова, которую я помню на театрѣ, дающею оперу въ свой бенефисъ, которой, кромѣ 4 тысячъ сбору въ одинъ вечеръ, летали еще изъ партера на сцену кошельки съ особенными подарками признательности, видѣть ее же около логуна съ дегтемъ и клячи было вмѣстѣ и жалко и смѣшно. Не меньше былъ забавенъ и Мочаловъ, когда онъ вдругъ прибѣжалъ къ матери моей и трагически вопіялъ противъ невѣжества нашего вѣка, такъ что матушка приняла его за сумасшедшаго, а сценѣ этой подалъ поводъ поступокъ дѣйствительно самой низкой со стороны начальника Лосиннаго завода. Мочаловъ, видя, что мы сами очень утѣснены его семействомъ, желалъ нанять квартиру въ сосѣдствѣ, и ходилъ осмотрѣть одну свѣтелку на заводѣ, съ которымъ мы жили въ верстѣ разстоянія. Тамъ узнавши, что онъ актеръ, запретили давать ему квартиру, дабы Богъ не покаралъ всего завода за пріемъ актера въ свои ограды. Какое невѣжество! Подобныя встрѣчи сколь ни маловажны, останутся навсегда въ памяти моей по отношенію къ незабвеннымъ бѣдствіямъ того времени».

Многіе артисты бѣжали въ Петербургъ. Такъ напримѣръ, актриса Борисова нашла себѣ пріютъ въ семьѣ Каратыгиныхъ.[359]

Нѣкоторые изъ актеровъ, какъ напримѣръ Плавильщиковъ, до послѣдняго мгновенія твердо вѣрили въ то, что Наполеонъ Москвы не займетъ, и смѣялись надъ тѣми, кто покидалъ ее, укоряя ихъ въ робости и малодушіи. М. Макаровъ встрѣтилъ Плавильщикова сидящимъ преспокойно на скамьѣ Тверского бульвара. «Здравствуйте и прощайте Петръ Алексѣевичъ»! сказалъ онъ. — «А куда вы», спросилъ Плавильщиковъ. «Въ Казань». — «И дѣло! замѣтилъ почтенный артистъ, не всѣмъ ж-

подставлять лобъ подъ Наполеонову пулю, а здѣсь мы отдѣлаемся и шапками. Да не пойдетъ злодѣй! Москва ловушка»!..

Но событія показали иное. Трагическую для Плавильщикова развязку прекрасно иллюстрируетъ слѣдующее письмо жены его Анны Плавильщиковой, написанное 8 ноября на имя Нарышкина.

«Покойной мужъ мой, писала она, обнадѣженной милостивымъ обѣщаньемъ Вашего Высокопревосходительства въ исходатайствованіи ему за тридцатисемилѣтнею службу его, пансіона, ожидалъ радостной минуты исполненія онаго, ни что не могло сравнится съ блаженствомъ его и въ семъ положеніи все семейство его возсылало теплыя молѣнія за виновника его щастія.

Упоенный восхитительною мыслью провести малой остатокъ дней среди семейства, старался онъ, по мерѣ возможности своей, уготовить себѣ успокоеніе и лѣтамъ его и слабости здоровья не обходимое. на сей конецъ устроилъ себѣ въ предместіи Москвы не большой домикъ, распродалъ почти всю движимость а частію и заимствуя отъ людей ему благотворящихъ.

Но судьба, жребіи смертныхъ по собственному произволу учреждающая, обратила въ ничто сіи невинные замыслы. Едва только приближаться началъ онъ къ своему наслажденью и получилъ слабое отъ жестокой болѣзни облѣгченіе, какъ врагъ Россіи и всего человѣчества вошедъ въ перво престольный градъ съ неистовымъ войскомъ своимъ, предалъ на жертву оному древнею столицу. Хищеніе, пожары, грабежи и неслыханныя злодѣйства испытывали на себѣ бѣдные жители, ни мало того не ожидавшіе. Всякъ спасалъ только жизнь свою, не помышлялъ о спасеніи имущества. Участи сей подверглись и мы, Милостивый Государь! На ряду со многими. — Больной мужъ мой, и ногъ своихъ влачить не могшій, малолѣтныя дѣти, изъ коихъ старшему едва три года минуло, и я, пробираясь между безчисленными жертвами неистовствъ непріятельскихъ, съ крайнимъ трудомъ и изнеможеніемъ могла спасти физическое бытіе свое, и сокрыться въ нѣсколько безопасномъ мѣстѣ.

Освободясь отъ перваго страха сего мужъ мой, по крайнѣй чувствительности души своей принуждѣнъ былъ обратить взглядъ свой на настоящее наше положеніе. Домъ въ глазахъ нашихъ разграбленъ и сожженъ и все оставшееся имущество наше состояло въ томъ въ чомъ мы уйти могли. Самыя малѣйшія требованія малолѣтныхъ, по нѣжности возраста ихъ необходимыя удовлетворить мы были не въ состояніи, стенанія ихъ и нужды общія въ вергли вновь мужа моего въ жесточайшую болѣзнь и онъ палъ отъ ударовъ злоключенія, окончивъ го-

рестную жизнь свою 18-го сего мѣсяца въ сельцѣ Ханѣевѣ Бѣжецкаго уѣзда (на 53 году жизни, погребенъ онъ тамъ же).

По смерти его скитаясь изъ хижины въ хижину и получая самое пропитаніе и съ нещастными сиротами, отъ человѣколюбія поселянъ, едва было и я за нимъ не послѣдовала, есть либы не озарилъ скорбящую душу мою свѣтлый лучь надежды». И далѣе вдова просила половинную пенсію мужа. Просьба ея была удовлетворена: по Высочайшему повелѣнію ей была дана пожизненная пенсія въ размѣрѣ половины его содержанія.[360]

Въ противоположность большинству, композиторъ Кашинъ остался въ Москвѣ. «Вступленіе войскъ Наполеона застало его у колыбели дѣтей. Юные Французскіе воины восхищались унылыми звуками Русскихъ пѣсенъ его. Однажды упрашивали его сыграть вальсъ. Кашинъ отвѣчалъ Тассовымъ выраженіемъ: «У меня въ душѣ теперь одна скорбь». Они предлагали ему деньги. «Не возьму!» возразилъ Кашинъ. «Въ свое время деньги беру за уроки, а въ бѣдѣ отечества не хочу никакихъ сокровищъ, не стану выражать веселья въ дни печали его!»[361]

Разореніе при нашествіи Наполеона на Москву потерпѣли 96 человѣкъ изъ числа служащихъ при Дирекціи, а именно: актеровъ 18, между ними — Зловъ, Мочаловъ, Колпаковъ, Украсовъ, Соколовъ, Фрыгинъ и пр., актрисъ 18, между ними — Сандунова, Воробьева, Насова, Лисицына и др., дансерка Махаева и 19 фигурантокъ, дансеръ Глушковскій и 6 фигурантовъ, 26 музыкантовъ, танцмейстеръ Аблецъ, капельмейстеръ Керцелли и др.[362]

Наполеонъ, вступившій въ Москву 2 сентября, покинулъ ее 17 октября. Первый отрядъ прошедшій въ разрушенную Москву находился подъ начальствомъ поступившаго въ ополченіе кн. А. А. Шаховского. Москва представляла собою груду пепла и развалинъ. Арбатскій театръ былъ сожженъ. «Огарки и груды снѣга были на мѣстѣ милаго нашего Арбатскаго театра, а гдѣ тогда были наши очарователи, наши очаровательницы, Фингалы, Эдипы, Монны, Зефиры и Флоры!»

Шаховской побывалъ и въ Поздняковскомъ театрѣ, гдѣ играли французы при Наполеонѣ. «На сценѣ валялись полуразложившіеся трупы лошадей, всевозможная мебель, зрительная зала была наполнена свертками и обрѣзками матерій, изъ которыхъ артисты выкраивали свои костюмы, здѣсь же были разбросаны музыкальные инструменты въ перемежку съ провизіей всѣхъ сортовъ, въ ложахъ и галлереяхъ были свалены въ кучу зеркала, ковры и другіе предметы роскоши, короче сказать, это была картина, неподдающаяся описанію!»

Московская жизнь стала приходить въ норму не скоро — только

въ серединѢ 1813 года: къ этому времени актеры частью вернулись въ Москву, частью перешли на Петербургскую сцену, и 15 августа Нарышкинъ докладывалъ Государю,[illegible] что Московская публика настоятельно желаетъ видѢть спектакли и даже заботливо изыскиваетъ способы открыть театръ, хотя въ партикулярномъ домѢ» и испрашивалъ 40.000 рублей на временное оборудованіе театра въ домѢ Пашкова. Между тѢмъ спектакли дѢйствительно стали даваться на театрѢ П. А. Позднякова, на которомъ играли въ дни Наполеона французы. Первый такой спектакль состоялся 30 ноября, давали оперу «Деревенскія пѢвицы», муз. Фіорованти. Однако, спектакли въ домѢ Позднякова не были казенными и, въ виду отказа Кабинета въ сорока тысячахъ, въ январѢ 1814 года Майковъ подалъ «краткую записку о причинахъ, по которымъ необходимо нужно и полезно для казны возобновить въ МосквѢ временный театръ». Мысль свою онъ аргументировалъ такъ.

«1-ое. Чтобы дворянство, купечество, разночинцевъ, однимъ словомъ, всякаго состоянія людей, стекающихся нынѢ въ Москву, занять спектаклями, и симъ образомъ пребываніе ихъ въ оной учинить елико можно болѢе пріятнѢйшимъ, а тѢмъ пріохотить ихъ и къ самому даже основанію жительства въ ней.

2-ое. Что нынѢшніе обыватели нетерпѢливо ожидаютъ видѢть спектакли, по сему г. Поздняковъ, хотя и частный человѢкъ, съ дозволенія тамошняго начальства, открылъ собственный свой театръ, въ который столь великое стеченіе бываетъ зрителей, что въ каждый спектакль выручается собранныхъ денегъ отъ двухъ до 4.000 рублей, какъ то видно изъ Московскихъ ВѢдомостей», и что если бы существовалъ Коронный театръ, составляло его пользу и непосредственно облегчало бы казну въ расходахъ, кои она издерживаетъ нынѢ на содержаніе труппъ, совершенно безъ дѢйствія остающихся.

3-ье. Что объ открытіи казеннаго театра и г. генералъ отъ инфантеріи и Московскій Главнокомандующій графъ Растопчинъ относился къ г-ну оберъ-камергеру Нарышкину, еще отъ перваго сентября минувшаго 1813 года, изъясняя непосредственную въ ономъ необходимость.

4-ое. Что труппы Московскаго театра остаются, какъ выше сказано, безъ дѢйствія и напрасно получаютъ жалованье, находясь въ разсѢянности по разнымъ мѢстамъ.

5-ое. Что Театральная Московская школа, не малымъ продолженіемъ времени доведенная до возможнаго совершенства и стоящая казнѢ знатную сумму, также существуетъ суетно безъ театра, въ едкное токмо отягощеніе казнѢ.

6-ое. Что гардеробъ бывшаго Московскаго театра, спасенный отъ не пріятеля и коштующій казнѣ не малую сумму, безполезно время отъ времени истлѣваетъ и наконецъ.

7-ое. Паче же всего возобновленіе того же театра нужно потому, что въ такомъ случаѣ, когда онъ оставаться будетъ въ настоящемъ его положеніи, то-есть, безъ дѣйствія, неминуемо впадетъ оный въ долги, или лишится нѣсколькихъ лучшихъ артистовъ, изъ коихъ нѣкоторые, находясь въ половинныхъ окладахъ, отрицаются далѣе оставаться на семъ основаніи, требуя возвращенія прежнихъ окладовъ, а потому отпускаемыми нынѣ на содержаніе театра 140.000 рублей онъ изворотиться никакъ не можетъ, не имѣя въ пособіе свое сборовъ, кои ежегодно составляли 185.000 рублей и коими онъ безпосредственно удовлетворялъ всѣ необходимыя свои надобности.

Ежели же, оставя безъ всякаго уваженія всѣ вышеписанныя причины, нынѣшнихъ актеровъ, актрисъ, школу и прочихъ артистовъ распустить, то во первыхъ, надобно будетъ потерять безвременно всѣхъ искуснѣйшихъ въ сей части людей, большимъ продолженіемъ времени и не малыми трудами образованныхъ, во-вторыхъ, учинить не токмо безполезными, но даже напрасными всѣ тѣ издержки, кои до сего употреблены были, какъ на заведеніе, такъ и на усовершенствованіе помянутой школы и въ третьихъ, при возобновленіи театра, въ послѣдствіи времени, едва-ли возможно будетъ вновь сыскать съ большимъ даже трудомъ самыхъ посредственныхъ артистовъ, да и тѣхъ платою тягостною и превосходнѣйшею передъ нынѣшнею, а на заведеніе школы должно будетъ вновь тратить такія же издержки, какія до сего были употреблены на оную и ожидать, при томъ черезъ весьма долгое время, той отъ нея пользы, которая отъ оной уже существовала. Слѣдственно должно будетъ въ крайнее отягощеніе казны терять и знатныя суммы и весьма не малое время, которое одно токмо дѣлаетъ совершенными артистовъ и публичное зрѣлище».

Въ ожиданіи отвѣта изъ Петербурга, Майковъ рѣшилъ вмѣсто театра Пашковскаго обратить въ публичный-театръ школьный въ домѣ Апраксина на Знаменкѣ и выпустилъ на 30 августа 1814 года объявленіе о томъ, что Контора «устроивъ театръ временно для Театральной школы на Знаменкѣ, въ домѣ генерала Апраксина, до возстановленія Большого театра, обращаетъ оный для удовольствія публики». Въ этотъ день театръ открылся представленіемъ оперы «Старинныя святки» и маскарадомъ. Этимъ спектаклемъ, послѣ небольшого перерыва, и было положено начало возобновленія Императорскаго Московскаго театра.[361]

XI.

Кромѣ русскаго театра, въ Россіи въ эпоху отечественной войны были и иностранные: французскій и нѣмецкій, возникала также мысль объ учрежденіи итальянскаго.[365] Мысль эта, однако, въ исполненіе приведена не была. Что же касается нѣмецкаго театра, то хотя современники и упоминаютъ о немъ въ своихъ мемуарахъ, однако, видимо, общество и къ нѣмецкимъ спектаклямъ и къ нѣмецкимъ актерамъ было совершенно равнодушно.

За то кому на Руси было жить хорошо наканунѣ 1812 года, такъ это французамъ, въ частности французскимъ актерамъ. Но ни надъ кѣмъ такъ ярко и не проявилась превратность судьбы.

Для полноты картины обратимся къ тому моменту, когда игравшая въ 1812 году въ Москвѣ французская труппа, пріѣхала изъ за-границы въ Россію, т. е. къ 1806 году. Въ іюнѣ 1805 года въ Москву пріѣхалъ «на ловлю счастья» нѣкто Арманъ Домергъ. Кто онъ былъ по профессіи — неизвѣстно, но только съ давнихъ поръ жилъ онъ въ Германіи со своей сестрой, Авророй Бюрсей, которая была директриссой французскаго театра герцога Брунсвикскаго. Онъ запасся у герцога рекомендательными письмами и съ ними явился въ Петербургъ къ Нарышкину.[366] «Мнѣ Васъ рекомендовали, сказалъ Нарышкинъ, что же я могу сдѣлать для васъ?» — «Если Вашему Превосходительству не покажется, что я слишкомъ молодъ, то я бы просилъ разрѣшенія сформировать въ Москвѣ французскій театръ подъ Вашимъ управленіемъ». — «Чудесно, но сейчасъ не благопріятный моментъ, чтобы собирать во Франціи актеровъ. Подождите конца войны и расчитывайте на меня».

«Послѣ заключенія Тильзитскаго мира я поѣхалъ въ Петербургъ напомнить Нарышкину о его благосклонномъ обѣщаніи, пишетъ До-

мергъ, въ это время герцогъ былъ смертельно раненъ подъ Лау[illegible]-домъ, но, хотя я и лишился своего покровителя, однако онъ, вѣрный своему слову, поручилъ мнѣ набрать оперную труппу, столь желанную для Московскаго дворянства; такой мѣрой Государь хотѣлъ успокоить возбужденные умы и, дѣйствительно, въ день моего отъѣзда, въ Московскихъ салонахъ говорили только о заслугахъ тѣхъ или иныхъ пѣвцовъ, которыхъ преимущественно передъ другими слѣдовало пригласить въ труппу, Тильзитскій миръ казался забытымъ». Для набора труппы Домергъ отправился въ Гессенъ-Кассель. Нарышкинъ обѣщалъ не замедлить высылкой аванса. Однако, не смотря на напоминанія Домерга, онъ его не выслалъ, между тѣмъ набранные артисты стали выражать свои неудовольствія и Домергъ былъ принужденъ ихъ распустить. Сдѣлавъ это онъ поступилъ даже на службу къ Іерониму Бонапарту. Но какъ разъ въ это время деньги были присланы.

«Неужели же этотъ большой Государственный человѣкъ могъ думать, что три десятка артистовъ могутъ прожить цѣлый годъ гипотетичной надеждой на его авансъ!» Условія, которыя мнѣ предлагали въ Россіи были слѣдующія. «Контрактъ на три года, 10.000 франковъ жалованья, ежегодный бенефисъ, который дастъ еще такую же сумму, 1.500 франковъ на дорогу и столько же на обратную, наконецъ, званіе режиссера Императорскаго театра со всѣми соотвѣтствующими прерогативами. Это была большая честь я это понималъ и тѣмъ не менѣе колебался; но возможность выгодно пристроить всѣхъ членовъ моей семьи, надежда на возможную пенсію — все это вскружило мнѣ голову. О! ужасный соблазнъ, не могу я устоять передъ твоими искушеніями! Заручившись разрѣшеніемъ короля, я поспѣшилъ возобновить театральныя сношенія. Случайно оказалось, что большинство изъ моихъ артистовъ были свободны отъ ангажементовъ и 3 сентября 1808 года въ моей труппѣ уже насчитывалось двадцать два человѣка обоего пола».

Во главѣ набранной Домергомъ труппы стояла его сестра, Аврора Бюрсей; для характеристики контрактовъ, которые заключались съ французскими актерами, приведемъ здѣсь контрактъ ихъ директрисы.

«Théâtre Français Impérial de Moscou. Tragédie, comédie, opéra, etc. Moi soussigné, Alexandre de Narichkine, Grand Chambellan [illegible] convenu qu'à commencer du jour de son entrée en Russie, les talents de Madame Aurore Bursay appartiendront exclusivement à la Direction Impériale pendant la durée de son engagement, qui finira trois années après à pareille époque. En conséquence, j'engage Madame Aurore Bursay pour jouer sur les théâtres de la Direction à ma volonté, comme aux [illegible]

et aux jours que j'indiquerai, les rôles duègnes nobles et caricatures, dits de mesdames Gouthier et Deforges, Cretu, Verteuil et tous ceux aunexés à ses emplois idem mères Dugason idem mères dans le vaudeville et dans la comédie, les rôles de premières soubrettes — qui lui seront distribués, ainsi que tous ceux qui pourront lui convenir, sans que sous aucun prétexte (même celui d'emploi) ils puissent être refusés, la Direction se réservant le droit de distribuer les nouvelles pièces à sa volonté, et même sans avoir égard aux emplois. Pour prêter généralement tous ses talents pour le bien et l'utilité de la Direction Impériale, pour suivre la troupe en tout ou en partie partour où il me plaira de la faire conduire, sans qu'elle puisse exiger d'autres dédommagements, que d'être voiturée ainsi que ses équipages comme d'usage. Pour se trouver à toutes les assemblées, répetitions et répertoires indiqués par la Direction, et ce sous peine des amendes portées par le Règlement du spectacle, pous se fournir tous les habits nécessaires à ses rôles et ses emplois excepté les costumes étrangers, qui, d'après l'usage, sont fournis par le magasin, et dans ce cas, se contentera de ceux qui lui seront présentés, et se conformera à tous les réglements établis ou à établir pour la police et le bon ordre du spectacle, de paraître dans toutes les pièces à spectacles chaque fois qu'elle en sera requise et de remplir sous les ordres du Directeur général de Moscou les fonctions de directrice de la troupe d'opéra. Et pour la fidèle exécution de toutes ces causes, moi Alexandre de Narichkine, je m'engage à donner à Madame Aurore Bursay la somme de quatre mille roubles et une réprésentation dé payée par an qui lui sera payée par le régisseur proposé par moi, par portions égales et partier ceaux ainsi qui d'usage, pendant la durée de son engagement. Voulant que le présent ait même force et valeur comme ayant passé par les actes publiés. Il lui sera en outre accordé le somme de quatre cents roubles pour les frais de voyage, et pareille somme pour son voyage de retour. Fait double à Cassel en 24 Août 1806 au nom de son Excellence, dont je suis fondé de pouvoir. [367]

Актеры выѣхали въ Россію 3 сентября. «Отъѣздъ нашъ являлъ довольно курьезный видъ, пишетъ Домергъ.

Мы отправились въ семи экипажахъ. Здѣсь мужъ-колпакъ молоденькой премьерши утопалъ въ массѣ подушекъ, которыми обложила себя его неугомонная половина. Немного дальше, на колѣняхъ первой пѣвицы, прибывшей изъ Марселя, виднѣлся ангорскій котъ и чижикъ въ клѣткѣ, живущій съ нимъ въ трогательной дружбѣ. На экипажѣ спереди, сбоку и внутри: клѣтки, попугаи, собаки въ большомъ количествѣ, и тамъ и сямъ на повозкахъ кое какое театральное хозяйство, кое какое платье съ

золотыми пальетками, не влѣзавшее уже въ набитые сундуки. Этотъ пестрый караванъ былъ полонъ самыхъ нелѣпыхъ контрастовъ, и какой-нибудь Скарронъ легко нашелъ бы здѣсь тему для главы новаго Roman comique. Но не мы одни смѣялись надъ своимъ оригинальнымъ поѣздомъ: мы покидали Гесселъ-Кассель среди восклицаній самой экспансивной радости и веселости, не отчаиваясь въ будущемъ, которое готовило намъ не смотря на это тяжкія испытанія.

По пріѣздѣ въ Петербургъ наша драматическая труппа дебютировала въ Эрмитажномъ театрѣ.

Намъ пришлось конкурировать съ прекрасной петербургской французской труппой и показать себя достойными чести оказанной намъ тѣмъ, что насъ пригласили играть при дворѣ. Нашъ первый дебютъ увѣнчался полнымъ успѣхомъ. Государь неоднократно выражалъ свое удовольствіе своими аплодисментами на весь залъ.

По исходѣ спектакля великій князь Константинъ говорилъ комплименты нашимъ дамамъ и даже сдѣлалъ нѣсколько предложеній слишкомъ изощренныхъ для русскаго человѣка. Я воспользовался этимъ случаемъ, чтобы благодарить Его Императорское Высочество за милостивое покровительство въ пути. «А что, Арманъ, отвѣтилъ мнѣ великій князь, я хорошій «maréchal des logis?» Милость Императора Александра дошла до того, что онъ каждому изъ насъ подарилъ по двухмѣсячному жалованью и 4.000 рублей, которые должны были быть раздѣлены пропорціонально жалованью. Кромѣ того я удостоился получить отъ него перстень, украшенный бриллiантами. А сверхъ всего намъ предоставили безплатно столъ и квартиру». Вскорѣ послѣ того прибыли король и королева Прусскіе.

«Королева Прусская, явно предпочитавшая спектакли оперные, выразила желаніе видѣть Калифа Багдадскаго, почему тотчасъ было предоставлено значительное число рабочихъ и въ теченіе одной ночи приготовили полтораста турецкихъ костюмовъ полныхъ настоящаго восточнаго великолѣпія.

Послѣ отъѣзда Короля и Королевы Прусскихъ намъ объявили, что мы можемъ слѣдовать по назначенію. Императоръ насъ снова изволилъ благодарить и пожаловалъ по сту рублей на каждаго. Мы покинули Петербургъ 28 декабря 1808 года и прибыли въ Москву 5 января 1809 г. по русскому стилю».

Французскіе артисты, особенно артистки, проводили время превосходно, т. к. высшее общество старалось щеголять своимъ гостепріимствомъ и своей галломаніей. «1806 годъ, проведенный мною въ Петер-

бургѣ, пишетъ одна изъ актрисъ — Луиза Фюзи,[368] былъ для меня годомъ непрерывной радости и счастья, и я предавалась имъ, какъ будто предчувствовала, что они будутъ непродолжительны. Мои знакомые наперерывъ старались показать мнѣ всѣ рѣдкости города и доставить всевозможныя удовольствія. Я видѣла все, что можетъ возбудить любопытство иностранца лѣтомъ, и съ нетерпѣніемъ ждала зимы. Скоро явилась и она съ своими удовольствіями и забавами. Зимою 1807 года Фюзи уѣхала въ Москву, гдѣ въ теченіи всѣхъ ближайшихъ лѣтъ продолжала быть окруженной тѣмъ же вниманіемъ.

Что же касается интимной жизни французскихъ актеровъ и ихъ взаимныхъ отношеній, то, повидимому, они, вообще, держались своего кружка. Это, впрочемъ, нисколько не избавляло ихъ отъ цѣлой массы конфликтовъ, свидѣтельствующихъ объ ихъ малой культурѣ, нисколько не превосходившей культуру русскихъ актеровъ. Яркимъ примѣромъ можетъ служить слѣдующій эпизодъ. Однажды актеръ французской труппы Филиппъ обѣдалъ у себя дома въ обществѣ актеровъ Дефоржъ, Бертранъ и жены послѣдняго. Между Филиппомъ и его кучеромъ произошло недоразумѣніе изъ-за какихъ то денежныхъ расчетовъ, которое они не нашли лучшаго способа разрѣшить, какъ отправившись черезъ улицу къ купчихѣ Лебургъ съ просьбой разсудить ихъ. Филиппъ при этомъ былъ пьянъ и на немъ не было ничего кромѣ рубахи и панталонъ. Такъ какъ ей некогда было мирить ихъ, то она пошла въ магазинъ къ покупателямъ, и Филиппъ съ кучеромъ остались въ передней. Проходившій мимо мальчикъ, слуга Лебургъ, якобы сильно толкнулъ Филиппа. «Что такой человѣкъ?» сказалъ послѣдній. Мальчикъ отвѣтилъ ему что-то, что — онъ не понялъ по незнанью русскаго языка, но гримаса его якобы выражала презрѣніе и при этомъ тотъ плюнулъ въ его сторону. Филиппъ ударилъ мальчика ногою. За мальчика вступилась нянька актера Розе, жившаго въ этомъ домѣ наверху, и стоявшая тутъ же съ годовалой дѣвочкой его на рукахъ. «Пошолъ», сказалъ ей Филиппъ, толкнувъ ее такъ сильно, что ребенокъ упалъ на землю. На ея крикъ прибѣжалъ дворовый человѣкъ, который было вступился за нее; преслѣдуя его Филиппъ съ пьяна разбилъ себѣ объ лѣстницу лобъ и затылокъ. Розе съ женою, беременной на четвертомъ мѣсяцѣ, въ это время, пообѣдавъ, спали. Услышавъ крикъ, плачъ ребенка и стукъ они, накинувъ на себя что попало, босикомъ и неодѣтые сбѣжали внизъ. По словамъ Филиппа, Розе накинулся на него съ палкой и сталъ его бить. Но по показанію Розе, его жена увидѣла Филиппа въ крови еще сходя съ лѣстницы. На ея вопросъ, что ему надо, Филиппъ закричалъ:

«идите къ чорту, vous êtes une sacre bête» и ударилъ ее. «Мнѣ нал вашего мужа». Въ это время какъ разъ сбѣжалъ съ лѣстницѣ и самъ Розе. «Что случилось?» спросилъ онъ. «Меня оскорбила прислуга», кричалъ Филиппъ нанося удары дворовому человѣку. «Что ты дѣлаешь, Филиппъ, закричалъ Розе, пощади свое достоинство!» и съ этими словами хотѣлъ его остановить. Тогда съ крикомъ: «А, тебя то мнѣ и надо, я тебя убью!» накинулся Филиппъ на Розе и сталъ его яростно бить. Жена стала звать на помощь. Сбѣжался народъ, дерущихся розняли и Розе увелъ къ себѣ одинъ изъ пришедшихъ на помощь, но Филиппъ не унимался и сталъ ломать двери съ криками угрозы и бранью, какъ по адресу Розе, такъ и всѣхъ пришедшихъ ему на помощь. Наконецъ, Филиппъ, увидѣвъ, что гнѣвъ его тщетенъ, по совѣту Бертрана и его жены отправился къ полицiймейстеру. По пути онъ встрѣтилъ его съ женой и съ какимъ-то господиномъ. «Генералъ, Генералъ, заступитесь за меня! Если бы я былъ во Францiи, я бы съ презрѣньемъ отнесся къ подобному обращенiю, я бы искалъ удовлетворенiя, какъ человѣкъ чести. Но русскiе законы воспрещаютъ дуэль, я принужденъ обратиться къ законамъ дѣйствующимъ въ этой странѣ». Полицiймейстеръ отправилъ его домой и приказалъ произвести разслѣдованiе, результатомъ котораго было заключенiе Филиппа подъ арестъ на 20 дней. Въ то же время Розе заявилъ, что продолжать служить вмѣстѣ съ Филиппомъ он не можетъ и сталъ хлопотать, чтобы одного изъ нихъ изъ труппы удалили. Не успѣвъ отсидѣть 20 дней Филиппъ въ чемъ-то провинился снова, вновь былъ посаженъ, былъ выпущенъ по Высочайшему повелѣнiю и, такъ какъ въ это время приходилъ срокъ его контракту, то Дирекцiя его съ нимъ и не возобновила.[369]

Личные счеты сплошь да рядомъ переносились на сцену. Напримѣръ, 16 октября 1810 года въ Москвѣ былъ бенефисъ актера [illegible]. Давали комедiю «Ботъ» и оперу «Павелъ и Вергинiя». Выйдя на сцену [illegible] Аднэ, игравшiй роль Дональсона, сказавъ нѣсколько словъ, [illegible] къ публикѣ съ извиненiемъ, что онъ боленъ и дальше про[illegible] не можетъ. Комедiя прекратилась и начали оперу. [illegible] Аднэ своевольнымъ, Дирекцiя его посадила подъ арестъ. [illegible] сается публики, то она не вникла въ данномъ случаѣ [illegible] интриги, но, благоговѣя передъ всѣмъ французскимъ, [illegible] няла болѣзнь его, пожалѣла его и простила, «а между [illegible] современникъ, за одинъ только годъ предъ симъ [illegible] въ бенефисъ свой, за болѣзнью одного изъ актеровъ перемѣнилъ [illegible] ченную пiесу и, былъ освистанъ!!...[371] — Каковы, однако, [illegible]

частныя отношенія между французскими актерами, наши обѣ столицы оказывали имъ самый радушный пріемъ и жилось имъ у насъ прекрасно. Но въ 1812 году настроеніе правительства и общества рѣзко измѣнилось. Подъемъ національнаго духа, вызывавшій манифестаціи на представленіяхъ патріотическихъ піесъ, не замедлилъ проявиться и непосредственно противъ французовъ. Первоначально возбужденіе противъ нихъ носило сравнительно невинный характеръ. Легкомысліе и веселость, приписывавшіеся характеру французовъ, служили мишенью постоянныхъ остротъ и насмѣшекъ. Русское высшее общество, никогда не выражавшее въ театрѣ своего одобрѣнія, безъ устали апплодировало всякому оскорбительному намеку на французскую націю. Такъ напримѣръ, въ Московскомъ Императорскомъ театрѣ взрывомъ криковъ «браво» принимали слѣдующій куплетъ изъ «Médecin turc.»

> Partout il faudra qu'on publie
> Mon nom, ma gloire et mes succés.
> Si je puis guérir la folie
> D'un jeune homme, et surtout d'un Français.[372]

Но съ каждымъ днемъ еще недавно биткомъ набитые французскіе спектакли начинали все болѣе и болѣе пустовать. Иногда публика демонстративно уходила даже среди дѣйствія. При самомъ началѣ Кампаніи 1812 года произошелъ слѣдующій случай. Французскій актеръ Дюранъ, согласно традиціи, вышелъ между піесами анонсировать публикѣ афишу слѣдующаго спектакля. Сдѣлавъ три обычныхъ поклона и подойдя къ рампѣ онъ началъ: Messieurs!.. но вдругъ, окинувъ взоромъ залу, остановился: въ креслахъ сидѣлъ всего одинъ зритель. Дюранъ, однако, не смутился и продолжалъ: «Monsieur! Demain Mardi nous aurons l'honneur de vous donner» и т. д.[373] Стараясь привлечь публику на свои представленія, французскіе актеры стали приглашать къ участію русскихъ актеровъ, какъ напримѣръ, Сандунову, а въ Петербургѣ 6 іюня 1812 года актеръ Дальмасъ въ свой бенефисъ даже поставилъ спеціально имъ переведенную для этого случая трагедію Димитрій Донской. (Димитрія игралъ Ведель, князя Тверского — Менвіель, кн. Бѣлозерскаго — Деглиньи, кн. Смоленскаго — Вореná, Ксенію — Жоржъ, Брянскаго — Мезьеръ, посла Мамаева — Дальмасъ).[374] Представленіе это, однако, успѣха не имѣло никакого.

Общественное возбужденіе противъ французовъ росло. Наконецъ стало немыслимымъ даже говорить по французски на улицѣ. Однажды, напримѣръ, кн. П. Н. Тюфякинъ заговорилъ въ Казанскомъ соборѣ съ сосѣдомъ по французски. Это не замедлило возбудить подозрѣніе окру-

жавшихъ, его приняли за шпіона и полиція препроводила его къ главнокомандующему; враждебно настроенная толпа шла сзади. Только заступничество главнокомандующаго убѣдило толпу въ томъ, что это не шпіонъ, а дѣйствительно кн. Тюфякинъ, чиновникъ русской службы.[375] Мысль о томъ, что живущіе въ Россіи французы состоятъ у Наполеона шпіонами привела, наконецъ, къ массовымъ арестамъ. Такъ 20 августа 1812 года въ Москвѣ было арестовано 40 человѣкъ, среди которыхъ оказались, между прочимъ, режиссеръ французскаго театра Арманъ Домергъ, бывшій балетмейстеръ русскаго театра Ламираль, музыкантъ русскаго театральнаго оркестра Массонъ и помощникъ режиссера французской труппы Розе. Арестованныхъ посадили на барку и отправили воднымъ путемъ въ Макарьевъ.[376]

Наконецъ, 19 ноября, Нарышкинъ писалъ въ контору Дирекціи, что въ виду чрезмѣрнаго возбужденія общественнаго мнѣнія противъ французовъ, представленія на этомъ языкѣ не могутъ долѣе продолжаться, а потому французская труппа, становясь безполезной, должна быть распущена. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ препровождалъ въ Контору Высочайшій рескриптъ отъ 18 ноября слѣдующаго содержанія: «Александръ Львовичъ. По настоящимъ обстоятельствамъ находя французскую труппу не нужною, повелѣваю всѣхъ актеровъ и актрисъ, какъ по здѣшнему, такъ и по московскому театрамъ оную составляющихъ, изъ службы моей отпустить, удовлетворивъ ихъ по настоящее число жалованьемъ. Относительно же тѣхъ изъ нихъ, которые, на основаніи постановленія 28-го декабря 1809 года о театральныхъ артистахъ, выслужили сроки для полученія пенсіономъ назначенные, далъ я повелѣніе управляющему Кабинетомъ о производствѣ слѣдующихъ пенсіоновъ».[377] Кромѣ того, актеры, не выслужившіе пенсіи, получили «прогоны для возвращенія на родину». «Нельзя было поступить справедливѣе и великодушнѣе по отношенію къ артистамъ, принадлежавшимъ къ націи, которая вела противъ Россіи одну изъ самыхъ несправедливыхъ войнъ», пишетъ одинъ изъ сотрудниковъ «Figaro».[378]

Участь этихъ актеровъ оказалась слаще участи какъ тѣхъ, которыхъ, заподозрѣвъ въ шпіонствѣ, свезли по распоряженію русскихъ властей въ Макарьевъ, такъ и тѣхъ, которые дождались въ Москвѣ Наполеона. Что же касается этихъ послѣднихъ, то имъ пришлось перенести также цѣлую эпопею, по курьезамъ и ужасамъ превосходящую эпопею русскихъ актеровъ, скитавшихся по Владиміру и Костромѣ.

Застигнутые врасплохъ вѣстью о приближеніи Наполеона, Московскіе жители торопились покинуть городъ, увозя съ собою все дра-

цѣнное имущество. «Не знаю, кто умѣетъ описать эту раздирающую картину, пишетъ очевидица — французская актриса Луиза Фюзи, — я пала на колѣни, плакала и молилась вмѣстѣ съ народомъ...»[379] Наконецъ, 2 сентября французская армія вступила въ Москву: когда кавалерія проходила по Арбатской улицѣ мимо еще не сгорѣвшаго театра, одинъ изъ генераловъ сказалъ; «здѣсь была славная Жоржъ, — гдѣ теперь она?..»[380] Начались пожары, началось мародерство... Рыская по городу французскіе офицеры, понятно, тотчасъ же открыли существованіе французскихъ актеровъ; узналъ объ этомъ и Наполеонъ. Однажды, капитанъ Л. былъ въ гостяхъ у актрисы Фюзи. Увидѣвъ у нея гитару онъ спросилъ: — Вы, должно быть, занимаетесь музыкой? — Я пою на театрѣ, отвѣчала она. — Насъ обнадежили удовольствіемъ слышать ваше пѣніе, подхватилъ капитанъ. И дѣйствительно, «среди всѣхъ бѣдствій и безпокойствъ, новое начальство дѣятельно отыскивало оставшихся въ Москвѣ артистовъ, и однимъ приказывало пѣть въ Императорскомъ замкѣ, другимъ играть. Это было довольно мудрено въ разграбленномъ городѣ, гдѣ у женщинъ не было ни платьевъ, ни башмаковъ, у мужчинъ ни фраковъ, ни прочаго, гдѣ негдѣ было взять нѣсколько гвоздей для декорацій, масла для лампъ, и такъ далѣе». Префектъ Императорскаго двора Графъ де Босе — одною изъ первыхъ вызвалъ къ себѣ актрису Фюзи.

— Мы желали бы, сказалъ онъ, собрать всѣхъ оставшихся здѣсь артистовъ, чтобъ дать нѣсколько представленій и устроить концерты во дворцѣ. Тарквини (итальянецъ, пѣвецъ, о которомъ мы упоминали въ самомъ началѣ нашихъ очерковъ) говорилъ мнѣ, что вы хорошо поете. — Мнѣ пѣть передъ Императоромъ? Нѣтъ графъ, я прескромно пою романсы и небольшія вещи, но съ тѣхъ поръ, какъ я утратила голосъ, я совсѣмъ отказалась отъ италіанской музыки. — Вы пѣли однако жъ дуэты съ Тарквини? — Въ знакомыхъ домахъ, гдѣ всѣ знали, что я не имѣю притязаній на званіе пѣвицы, и гдѣ меня такъ и судили. Но явиться передъ Императоромъ въ качествѣ пѣвицы... я отъ страха потеряю послѣдній остатокъ голоса. Онъ разборчивъ и знаетъ толкъ. Нѣтъ, лучше не расчитывайте на меня. — Въ такомъ случаѣ, сказалъ графъ де-Босе, придется ограничиться водевилемъ и комедіею! — А, это другое дѣло![381]

Кромѣ Фюзи на лицо оказались: Г-жи Аврора Бюрсей, Андре, Перигюи, Лекень, Ламираль, Анде и Г.г. Анде, Санъ-Мартенъ, Перу, Госсе и Лефевръ.

Генералъ Босе нашелъ питомцевъ музъ въ самомъ жалкомъ видѣ. «Короли кулисъ утратили свои пурпурныя мантіи и облеклись въ

одежды сермяжныя. Лапти замѣняли имъ державныя сандаліи. Онъ доложилъ Императору о печальной участи артистовъ. Императоръ приказалъ немедленно имъ выдать значительную сумму денегъ». [382]

Розысканные актеры явились представляться генералу Босе. Но, Боже мой, въ какомъ жалкомъ видѣ! «Вѣрно ни одинъ директоръ театра не способился видѣть и принимать такое странное, можно сказать, траги-комическое представленіе, какъ генералъ Босе. [383] Дѣйствительно. Весь костюмъ главнаго трагика состоялъ изъ старой военной шинели, наброшенной прямо на голое тѣло, и ополченской шапки, поднятой имъ на улицѣ. Первый любовникъ былъ въ семинарскомъ подрясникѣ и генеральской трехъуголкѣ съ перьями. Благородный отецъ былъ босякомъ, въ изодранныхъ панталонахъ и бѣломъ атласномъ жилетѣ маркиза. У актера на роли злодѣевъ были шикарные башмаки стиля Людовика XIII и испанскій плащъ кирпичнаго цвѣта. Г-жа Бюрсей была въ красной душегрѣйкѣ на заячьемъ мѣху, еле доходившей до колѣнъ, юбокъ на ней не было, но зато на головѣ красовался головной уборъ Маріи Стюартъ съ чернымъ страусовымъ перомъ, а поверхъ — чалма въ которой она нѣкогда играла «Трехъ султаншъ» и «Заиру». [384] «Однимъ словомъ, говоритъ Фюзи, казалось, мы были костюмированы сумасшедшими или нищими!». «Сдѣлавъ смотръ своей новой командѣ, Босе составилъ съ Г-жею Бюрсей репертуаръ. Вѣроятно, отъ начала всѣхъ театровъ въ мірѣ, не существовало общества актеровъ столь согласнаго и сговорчиваго. Вся закулисная политика померкла отъ важнаго политическаго переворота. При раздачѣ ролей не было ни споровъ, ни зависти, ни соперничества».

Для представленій построили театръ въ Кремлѣ и привели въ порядокъ полуразрушенный частный театръ Позднякова на Никитской ул. Его заново оштукатурили, выбѣлили, ложи украсили разноцвѣтной драпировкой, занавѣсъ сдѣлали изъ парчи и среди зала повѣсили 170-тисвѣчное паникадило, изъ чистаго серебра, взятое въ одномъ изъ Московскихъ соборовъ. Сцена была обставлена также самымъ роскошнымъ образомъ. Графъ Дюма, которому Наполеонъ поручилъ наблюденіе за Кремлемъ, раскрылъ для театра хранилища Кремлевскихъ палатъ, Чудова монастыря и другихъ церквей — появились бронза, мраморъ, старинная прекрасная мебель и т. д. «Когда намъ велѣли играть комедію, мы думали, что надъ нами шутятъ, пишетъ Фюзи, — у насъ не было ни платья, ни бѣлья, ни башмаковъ. Однако, ленты и цвѣты посыпались на насъ градомъ, ихъ находили въ казармахъ нашей гвардіи, къ стыду французовъ — эти казармы гвардій, гдѣ развивались ленты, были

святые соборы Кремлевскіе — Успенскій, Благовѣщенскій и Архангельскій».[385] «Нельзя себѣ представить жадности, съ которою оборванные, почти нагіе артисты, бросились вскрывать тяжелые сундуки бояръ Московскихъ, развязывать чемоданы и огромные узлы, изъ которыхъ торчали клочки платья или другія вещи, относящіяся къ туалету. Мужчины дѣлили дѣдовскіе кафтаны русскихъ, примѣряли старое оружіе, женщины отнимали другъ у дружки старинныя, атласныя робронды нашихъ бабушекъ, дрались за бархатные и глазетовые наряды нашихъ щеголихъ, за измятые цвѣты кисейной Флоры».[386] Зато «гардеробъ Наполеоновскаго театра могъ щегольнуть богатствомъ и роскошью, дотолѣ еще не виданными ни на одномъ театрѣ. Здѣсь не было ничего поддѣльнаго и подрумяненнаго: чистое золото и серебро, дорогая парча, венеціанскій бархатъ, алансонскія кружева и турецкія шали, — пошли на домашній обиходъ сцены. Все было перешито и перекроено на ладъ всѣхъ вѣковъ и націй», хотя, вѣроятно, мало отвѣчало новому назначенію, и черезъ три дня актеры были готовы давать представленіе.[387] По словамъ Фюзи, піесы подобрать были очень трудно, такъ какъ на лицо были только пожилые и некрасивые актеры. «Надо было играть L'Ile des Vieilles — вотъ былъ удобный случай поставить эту піесу!»

До насъ дошла афиша только одного изъ спектаклей, сыгранныхъ при Наполеонѣ въ Москвѣ, а именно — спектакля 7 октября (25 сентября).[388]

Théâtre Français

à Moscou.

Les comédiens français auront l'honneur de donner mercredi prochain 7 octobre 1812: Une première représentation

Du Jeu de l'Amour et du Hazard, comédie en trois actes et en prose, de Marivaux. Suivi

De l'Amant Aufeur et Valet, comédie en acte en prose, de Cérou.

Dans le Jeu d'Amour: Mrs Adnet, Péroux, Sainvair, Belcourt, Bertrand; Mes Adré, Fusil.

Dans l'Amant Auteur: Mrs Adnet, Sainvair, Belcourt, Mes André, Fusil.

Pris des places:

Première galerie	5 roubles ou 5 francs.
Parquet	3 roubles ou 3 francs.
Seconde galerie	1 roubles ou 1 francs.

On commencera à 6 heures précises.

La salle du spectacle est dans la Grande Nikitski, maison de Posniakoff.

Изъ остальныхъ піесъ достовѣрно извѣстны: «Défiance et M[illegible] «Guerre ouverte», «les Folies amoureuses», «Marton et Frontin[illegible] Joueur»,[389] «l'Impromptu de Campagne», «les Amants Protées»[illegible] Менѣе достовѣрные источники называютъ также: «Свадьбу Фигаро», «Le Pr[illegible]cureur arbitre», «Сидъ и Лэра» (вѣроятно, Заира)[391] «Три Султанши», «Разсѣянный», «Притворная невѣрность», «Проказы въ тюрьмѣ», и «Ху[illegible] защищенная крѣпость».[392] Всего было сыграно 11 спектаклей. Успѣхъ актеры имѣли колоссальный. «Одной очень интересной актрисѣ, M-me Андре, устраивали оваціи каждый спектакль.[393] И хотя это былъ лишь слабый намекъ на блестящія французскія представленія во [illegible] процвѣтанія столицы, однако въ это не вникалъ никто. Одинъ [illegible] актеръ, Сенверъ, пенсіонеръ русскаго двора, впавшій благодаря [illegible] въ нищенство, игралъ роли слугъ, но, увы, благодаря своему [illegible] оставлялъ желать много лучшаго въ отношеніи легкости и [illegible]вижности». Наибольшимъ успѣхомъ пользовались дивертисменты, [illegible]демъ которыхъ была Русская пляска въ исполненіи сестеръ Ламиралъ, выросшихъ въ Россіи. По словамъ Босе «это былъ настоящій русскій танецъ, не такой, какимъ его изображаютъ въ Парижѣ въ оперѣ, а такой, какимъ его пляшутъ въ Россіи. Вся его прелесть состояла въ мимической игрѣ плечъ, головы и всего положенія корпуса».[394] Оркестръ Наполеоновскаго театра состоялъ изъ музыкантовъ барона Фитингофа, бывшаго Рижскаго помѣщика, переѣхавшаго и перевезшаго съ собой нѣкогда въ Москву свой оркестръ. Когда Наполеонъ сталъ подходить къ Москвѣ, самъ баронъ бѣжалъ, а музыкантовъ своихъ оставилъ на произволъ судьбы, которая и сдѣлала ихъ придворными французскими театральными музыкантами. А когда и французамъ стало не до нихъ, то ихъ выслали прочь изъ Москвы. Кн. А. А. Шаховской, бывшій въ то время въ ополченіи, встрѣтилъ ихъ «въ изорванныхъ сюртукахъ, очень важно несшихъ духовые инструменты»; оказывается, русскія войска [illegible] ставили ихъ затѣмъ на русскую генеральную квартиру, принявъ за [illegible] пріятельскихъ», однако, когда оказалось, что они даже «очень пріятел[illegible]скіе», какъ шутя разсказывалъ Шаховскому Гр. Бенкендорфъ, ихъ р[illegible]шили использовать въ качествѣ затрапезнаго оркестра.[395]

Притокъ зрителей на французскіе спектакли былъ настолько великъ, что залъ съ трудомъ умѣщалъ ихъ. Это были все большей частью военные, генералы и маршалы на ряду съ простыми солдатами, иногда бывали и женщины, героини Кузнецкаго моста, швейки, модистки и гувернантки, оставшіяся безъ мѣстъ. Всѣ они пробирались въ театръ во тьмѣ ночей при свѣтѣ дымящихся развалинъ. Представленія [illegible]

янно прерывались криками Vive Napoleon. Vive L'Empereur, Vive La France и требованіемъ исполненія патріотическихъ пѣсенъ... M-me Бюрсей и жена А. Домерга, сидѣвшія у кассы, съ трудомъ успѣвали собирать сыпавшіяся къ нимъ деньги. За отсутствіемъ типографіи, афиши были рукописныя и безъ обозначенія именъ актеровъ. Но военные сумѣли приспособиться помощью прозвищъ, которыя они дали каждому изъ членовъ труппы. Такъ, Сенвера назывался l'Ancien. Белкура, который ходилъ всегда въ мѣховой шубѣ — l'ours blanc. Были также названія l'Enrhumé, la Belle en cases и другія, которыя не удобно приводить. Не было ни входныхъ билетовъ, ни кассы, какъ обыкновенно передъ театромъ. Полученіе платы за входъ производилось въ портикѣ, бокъ о бокъ со зрительнымъ заломъ. Герцогъ де-Тревизъ при входѣ всегда сыпалъ на столъ горсть пятифранковыхъ и рублевыхъ монетъ. Простые офицеры платили съ такою же щедростью, никогда не требуя сдачи и, пренебрегая привилегіей половинной платы, даже солдаты платили болѣе, чѣмъ требовалось». [306] Наполеонъ не посѣтилъ этого театра ни разу. Въ Кремлевскомъ же театрѣ онъ бывалъ нерѣдко. Однажды тамъ давали «Открытую войну». «Въ сценѣ окна я спѣла романсъ, пишетъ Фюзи, который доставилъ мнѣ огромный успѣхъ въ московскихъ обществахъ, это было не печатанное еще сочиненіе нѣмецкаго композитора Фишера. Обыкновенно, когда Императоръ бывалъ въ театрѣ, не апплодировали, но этотъ романсъ, никому еще не извѣстный, произвелъ сильное ощущеніе. Наполеонъ былъ занятъ разговоромъ и не обратилъ на него вниманія. Онъ спросилъ, что это такое и Графъ де-Босе велѣлъ мнѣ повторить. Голосъ мой такъ задрожалъ, что я думала, что не буду въ состояніи повторить, однако же я оправилась, и съ этого дня романсъ вошелъ въ такую моду, что я должна была пѣть его вездѣ, а король Неаполитанскій велѣлъ спросить у меня экземпляръ для его капеллы». Въ этихъ концертахъ-спектакляхъ принималъ также участіе знаменитый кастратъ италіанецъ Тарквиніо и піанистъ Мартини, сынъ автора оперъ «Cosa rara» и «l'Arbore di Diana» («Рѣдкая вещь» и «Діанино дерево»).

Среди всѣхъ прочихъ дѣлъ, театральное дѣло, видимо, очень интересовало Наполеона. Такъ, извѣстно, что 3 октября въ Петровскомъ дворцѣ онъ подписалъ знаменитый декретъ, такъ называемый «Московскій», который легъ въ основаніе устава Comédie Française. Наконецъ 7 (19 октября) давали Les Amans Protées, былъ анонсированъ и слѣдующій спектакль. «Въ этотъ день, говоритъ Графъ де-Босе въ своихъ воспоминаніяхъ, Императоръ призвалъ меня и началъ расспрашивать

объ улучшеніяхъ касательно театра. Онъ началъ перечислять артистовъ, которыхъ можно взять изъ театра Большой Комедіи въ Парижѣ, не вредя его составу! Отмѣчая имена ихъ карандашемъ на лоскуткѣ бумаги, онъ говорилъ о мѣрахъ, которыя нужно принять для скорѣйшаго доставленія ихъ въ Москву. Списокъ еще не былъ оконченъ, какъ наши занятія были прерваны нежданнымъ пріѣздомъ адъютанта Мюрата. Что новаго? спросилъ Императоръ, все еще разсматривая свой списокъ... — «Государь, мы разбиты»! отвѣчалъ посланный [397] — оказывается, Бенигсенъ подъ Тарутинымъ разбилъ войска короля Неаполитанскаго. Въ тотъ же день былъ данъ приказъ выступать. Актеры между тѣмъ ничего не подозрѣвали. «Вернувшись домой я занялась приготовленіемъ платья для роли Петрониллы, пишетъ Фюзи, [398] какъ вдругъ одинъ офицеръ, жившій въ нашемъ домѣ, вошелъ ко мнѣ. «Что это Вы дѣлаете, спросилъ онъ. — Какъ видите, готовлю платье къ завтрашнему вечеру. — Ага, сказалъ онъ, укладывайте-ка лучше къ завтрашнему утру свои вещи: въ 2 часа мы выступаемъ». Я остолбенѣла, однако затѣмъ я послушалась его совѣта. И дѣйствительно, на слѣдующій день съ разсвѣтомъ всѣ собрались въ путь». Актерамъ былъ предоставленъ выборъ: оставаться въ Москвѣ или слѣдовать за арміей. Большинство изъ нихъ, избалованное отношеніемъ русскаго общества въ былое мирное время, уѣзжало очень неохотно и только запугиванія соотчичей заставили ихъ покинуть Москву, сожалѣя о томъ затѣмъ всю дорогу, болѣе того, всю жизнь. [399]

Выѣздъ французскихъ актеровъ изъ Москвы далеко не напоминалъ выѣзда ихъ изъ Касселя. Графъ де-Босе, ухаживавшій, несмотря на свой преклонный возрастъ, за актрисою Андре, уступилъ ей свою тройку и свое ландо, въ которомъ она поѣхала вмѣстѣ съ Авророй Бюрсей. Первый любовникъ поѣхалъ верхомъ на измученной клячѣ, первый комикъ и благородный отецъ въ лазаретномъ фургонѣ, другіе поѣхали на фургонѣ съ театральной библіотекой, остальныя дамы сложились и купили старую коляску, запряженную тройкой лошадей, которыми правилъ актеръ на роли злодѣевъ. Нѣкоторыхъ актрисъ повезли съ собою генералы. Луиза Фюзи, пишетъ объ этомъ путешествіи слѣдующее.

«Я поѣхала въ тарантасѣ одного адъютанта, который мнѣ очень любезно предложилъ располагать его коляской и его людьми. Это былъ прекрасный дормезъ! Я взяла съ собою всѣ свои мѣховыя вещи и чувствовала себя какъ нельзя лучше при подобныхъ обстоятельствахъ. Погода была чудная и я была далека отъ того, чтобы предвидѣть предстоящее злоключеніе, такъ какъ ничто въ мірѣ тогда не заставило бы

меня покинуть Москвы. Я расчитывала добраться до Минска или Вильно и тамъ ждать, покуда все успокоится. Не прошло и трехъ дней, какъ намъ пришлось спасаться отъ очень большихъ опасностей, а между тѣмъ онѣ росли съ каждымъ днемъ. Пушечнымъ ядромъ оторвало колесо моей коляски и я чуть не была схвачена казаками. Если бы съ ними былъ офицеръ, это было бы для меня счастьемъ, такъ какъ они тогда отправили бы меня къ ближайшему городу, а оттуда я добралась бы до Петербурга, но при такихъ разъѣздахъ офицеры бывали рѣдко, а встрѣтить ихъ однихъ было невесело. Наконецъ, благодаря прибытію пикета кавалеріи мнѣ удалось удрать отъ нихъ».[400] Но въ противоположность ей, большинство актрисъ и актеровъ трагически погибли въ самыхъ ужасныхъ мученіяхъ. «Одна хорошенькая актриса, M-me Вертейль (Verteuil) съ двумя дѣтьми отважилась отправиться въ путь несмотря на то, что вотъ-вотъ должна была разрѣшиться отъ бремени, одного изъ нихъ она потеряла въ переполохѣ при Вязьмѣ, а другой умеръ отъ истощенія въ пути. Камергеръ Наполеона, Виконтъ Тюренъ, тронутый ея безпомощностью взялъ ее подъ свое покровительство. Онъ ее буквально на рукахъ принесъ въ Смоленскъ, но внезапно было приказано не пускать въ городъ женщинъ. И когда Тюренъ и въ особенности M-me Вертейль на этомъ стали настаивать, безжалостный часовой пронзилъ ее своимъ штыкомъ. Смертельно раненная несчастная женщина упала здѣсь же на сани, выкинула и умерла...»[401]

Со Смоленска, собственно, и начались всѣ злоключенія артистовъ. Первый любовникъ Пероне здѣсь потерялъ свою лошадь, а что еще хуже, отморозилъ себѣ ноги, въ такомъ видѣ его принесли къ Босе. Директоръ предложилъ ему денегъ. «На кой чертъ мнѣ ваши проклятые цѣлковые, кричалъ отчаяннымъ голосомъ Пероне, — дайте мнѣ ноги, дайте мнѣ силу и жизнь!» — «Я не въ силахъ, отвѣчалъ Босе, такія вещи даются только съ Высочайшаго соизволенія». — Въ результатѣ Пероне попалъ на фуру раненыхъ, а такъ какъ этихъ послѣднихъ оказалось слишкомъ много и они тормозили движеніе арміи, то по выходѣ изъ Смоленска, вмѣстѣ съ другими онъ былъ брошенъ на произволъ судьбы и умеръ на большой дорогѣ отъ голода и холода. На другой день къ Босе явился первый актеръ Адне съ жалобою, что повозку съ библіотекою, на которой онъ ѣхалъ съ женою и товарищами, отняли у нихъ для больныхъ офицеровъ. Босе далъ ему денегъ, на которые онъ и купилъ себѣ коляску и пару лошадей. Черезъ нѣкоторое время пришлось плохо и самому Босе: у него отняли его казенный экипажъ для спѣшно отправляющагося во Францію Наполеоновскаго адъютанта, къ тому же у

Босе сдѣлался припадокъ подагры, съ трудомъ досталъ онъ себѣ плохенькую повозку, пару клячъ и кучера, скоро лошади его стали, кучеръ отправился искать другихъ, но такъ и не вернулся. И вотъ, не будучи въ силахъ двигаться, лежалъ онъ въ повозкѣ среди дороги, мѣшая передвиженію тянувшейся арміи и обозовъ; въ концѣ концовъ его съ его возкомъ столкнули на бокъ, прямо на снѣгъ и обобрали. Онъ тщетно умолялъ о помощи всѣхъ проходившихъ мимо: всѣмъ было не до него. Наконецъ, его нашелъ Адне въ купленной на его же деньги коляскѣ, но и онъ не обратилъ вниманія на мольбы своего бывшаго начальника и благодѣтеля. Только много, много времени спустя сжалился надъ нимъ какой-то канонеръ и посадилъ его верхомъ на пушку, въ такомъ видѣ съ отмороженными ногами продолжалъ свой путь бывшій директоръ Московскаго Наполеоновскаго театра. Но съ Адне вышло еще прискорбнѣе: онъ отморозилъ себѣ и руки и ноги, а при переправѣ черезъ Березину утонулъ вмѣстѣ съ женой, лошадьми и коляской... На одномъ изъ послѣдующихъ приваловъ Босе лежалъ на шинели и грѣлся около разложеннаго костра. Вдругъ передъ нимъ появилась Аврора Бюрсей: у нея на рукахъ была другая женщина, вся въ отрепьяхъ, голова и руки ея свисались въ безсиліи, на лохмотьяхъ была видна кровь. Оказывается, это была актриса Андре, ея спутница. Во время партизанскаго наѣзда, ядро разбило коляску такъ любезно предоставленную нѣкогда самимъ Босе, убило ихъ единственную оставшуюся въ живыхъ лошадь и ранило Андре. «Я послѣдую пѣшкомъ за арміей, сказала Бюрсей, беря на руки раненную спутницу! Я понесу мою подругу до самаго Парижа! Если она умреть, такъ не иначе, какъ послѣ того, какъ обезсилитъ мое тѣло!»
Ей отыскали старый зарядный ящикъ и хромую кавалерійскую лошадь, на которой они и продолжали свой путь. Въ нихъ затѣмъ принялъ участіе герцогъ Винчентскій, однако все это не помогло спасти M-me Андре: она умерла въ Страсбургѣ отъ полученныхъ ранъ и истощенія силъ. Съ тою же Бюрсей имѣлъ мѣсто слѣдующій случай. Когда ядро разбило ея коляску, она запрятала свои вещи въ одинъ изъ Императорскихъ фургоновъ, но вскорѣ было приказано сжечь этотъ фургонъ вмѣстѣ съ содержимымъ, тогда Аврора Бюрсей спрыгнула со своего сидѣнья и остановивъ руку солдата, въ которой уже была зажженная тряпка, закричала: «Сжальтесь, господа, отдайте мнѣ мою поэму подъ заглавіемъ Счастье посредственности — le bonheur de la médiocrité — съ эпиграфомъ изъ Горація: auream quisquis mediocritatem diligit... рукопись... въ желтой обложкѣ, хорошій почеркъ... это мой братъ, арестованный Растопчинымъ, мнѣ ее переписалъ!»...

Эти странныя и неподходящія къ обстановкѣ слова имѣли тѣмъ не менѣе полный успѣхъ. Удивленные видомъ этой безумной энтузіастки солдаты позволили ей влѣзть на фургонъ, она нашла свою поэму, взяла ее и неся торжественно въ рукѣ побѣжала и снова усѣлась на повозкѣ. Продолжая на ней свой путь при такихъ несчастныхъ обстоятельствахъ она сумѣла сочинить пьесу въ стихахъ на одну изъ своихъ пріятельницъ, схваченную казаками и освобожденную французами (очевидно, на Луизу Фюзи).

Еще болѣе курьезный эпизодъ разыгрался съ пѣвцомъ Тарквиніо: онъ былъ обязанъ жизнью только своему съ виду двусмысленному полу. Попавъ въ руки казаковъ, онъ, благодаря мягкости чертъ лица, женскому тембру голоса и, наконецъ, округленности нѣкоторыхъ формъ, былъ принятъ за переодѣтую женщину. Между этими варварами даже разыгралась свалка изъ-за того, кто будетъ обладать всѣми этими прелестями. Онъ достался самому сильному, побѣдитель далъ ему лошадь и довезъ его такимъ образомъ до Вильны, окружая его полнымъ вниманіемъ. Тамъ одна изъ нашихъ дамъ увидѣла его въ фаворѣ у Башкировъ. По вечерамъ въ пути и при остановкахъ, Тарквиніо услаждалъ своимъ мелодичнымъ пѣніемъ досугъ казаковъ, которые подчасъ присоединяли свои дикіе возгласы къ блестящему сопрано этого «povero Calpigi».

Да, никакая, даже самая пессимистическая фантазія, не могла бы нарисовать такой печальный, такой трагическій конецъ жизнерадостнымъ, полнымъ надеждъ и самоувѣренности французскимъ актерамъ, когда они весело выѣзжали изъ Касселя въ Петербургъ. Но прихотливая судьба умѣетъ сдѣлать то, что недоступно человѣческой фантазіи, съ неимовѣрной легкостью и простотой.

Покрывая свой путь трупами, бѣжала великая армія Наполеона и вскорѣ взятый Парижъ привѣтствовалъ союзныя войска.

Получивъ рану въ самое сердце, Россія медленно оправлялась отъ пережитыхъ несчастій. Бѣглецы возвращались въ свои сожженные дома и, не досчитываясь своихъ братьевъ, отцовъ и сыновей, принимались за постройку новаго жилища и зажигали лучину вновь.

Благодарственной молитвой за окончаніе тяжкаго испытанія встрѣтили русскіе день избавленія отъ французовъ. И, на смѣну слезамъ горя, постепенно приходили улыбки и радость. Чутко и жадно ловили извѣстія изъ-за-границы и малѣйшій успѣхъ русскихъ войскъ вызывалъ крики восторга. Служили благодарственные молебны, устраивали торжественные обѣды, парадные спектакли, иллюминаціи, маскарады и т. п. Также восторженно праздновались дни именинъ, рожденія и коронованія Алек-

сандра I. Манифестаціи во время представленій не прекращались. Н[illegible] лась цѣлая серія прологовъ, комедій, оперъ, въ которыхъ изображал[illegible] освобожденіе страны отъ врага. И у театра оказался совершенно [illegible] своеобразный репертуаръ, державшійся на сценѣ цѣлый рядъ лѣтъ. [illegible] то же время, театральный обиходъ обогатился новой отраслью дѣятель-ности — благотвореніемъ. Всѣ русскіе города, независимо отъ того, [illegible] ли тамъ театры или нѣтъ, устраивали спектакли въ пользу инвалидов[illegible] раззоренныхъ отъ нашествія французовъ. Одна изъ афишъ [illegible] такля гласила.[403] «Высочайшей волѣ его императорскаго величества [illegible] цами всѣхъ любимаго и благословляемаго государя самодержца [illegible] скаго Александра Перваго угодно, чтобъ во всякомъ губернскомъ [illegible] Россійской имперіи, гдѣ существуютъ театры, былъ каждогодно [illegible] спектакль въ пользу воиновъ, чьи спасеніе отечества своего [illegible] имени русскаго и за свободу всѣхъ народовъ Европы на полѣ [illegible] подъявшихъ неслыханные труды и подвиги и отъ тяжкихъ ранъ [illegible] страдавшихъ».

Вотъ тѣ лица и тѣ событія, которыя группируются вокругъ [illegible] ріи театра эпохи Отечественной войны. Было много лицъ [illegible] талантливыхъ и имена ихъ отмѣчались современниками и передан[illegible] потомству, но, конечно, еще больше было лицъ посредственныхъ и эпизодическихъ, о которыхъ молчали современники и которыхъ [illegible] знаютъ потомки. De mortuis aut bene aut nihil. Если бы мы стали [illegible] дить ихъ съ современной намъ точки зрѣнія, если бы мы увидѣли [illegible] Семеновой, Жоржъ, Яковлева и др. теперь, черезъ сто лѣтъ, то, [illegible] роятно, намъ бы пришлось многое и многое поставить имъ въ упр[illegible] Однако, художественныя нормы связаны съ моментомъ болѣе, [illegible] какія-либо иныя. Потому то, говоря о каждомъ изъ дѣятелей сц[illegible] эпохи Отечественной войны, мы приводили отзывы только ихъ [illegible] менниковъ, оцѣнивали ихъ только съ современной имъ точки зрѣ[illegible] Собственные же выводы останутся при насъ во всякомъ случаѣ. И [illegible] бы мы и разошлись въ критеріи, то все же не могли бы, съ [illegible] стороны, не радоваться тому быстрому движенію впередъ русскаго теа[illegible] которое наблюдалось сто лѣтъ тому назадъ, какъ не могли бы, съ [illegible] гой стороны, не скорбѣть о страдальческой участи русскихъ и [illegible] цузскихъ актеровъ, которая постигла ихъ въ знаменательную [illegible] нашей исторіи.

ПРИМѢЧАНІЯ.

1. Р. Зотовъ. И мои воспоминанія о театрѣ. Репертуаръ. 1840. IV. стр. 20.
2. Жихаревъ. Записки. М. 1890, стр. 38.
3. Пыляевъ. Стар. Петербургъ, 399.
4. Жихаревъ. Записки, стр. 47.
5. Реп. и Пант. 1850, I, 24. Воспоминанія Фюзи.
6. Фюзи. Тамъ же.
7. Пыляевъ. Стар. Петербургъ, 82.
8. СПБ. Вѣд. 1828, № 35, стр. 493.
9. Жихаревъ. 403, 45, 39.
10. Жихаревъ. 403, 45, 39.
11. Вигель. Воспоминанія. II, 68.
12. Журналъ путешествія изъ Москвы въ Нижній 1813 года, стр. 31.
13. Моск. Вѣд., іюнь.
14. Кн. И. М. Долгорукій. Журналъ путешествія изъ Москвы въ Нижній 1813 года, стр. 31.
15. Моск. Вѣд. 1812, іюнь.
16. Воспом. Арнольда, 7.
17. Воспоминанія Ю. Арнольда, стр. 16—21.
18. Моск. Вѣд. 1812 г., 6 января и др.
19. Воспоминанія Л. Фюзи. Реп. и Пант. 1850, I, 31.
20. И. Горчаковъ. Воспом. о Москов. карусели въ 1811 г. Репертуаръ. 1843. кн. 7.
21. Фюзи. Воспоминанія. Пантеонъ. 1850, I, 10.
22. Воспом. Арнольда. 24.
23. Жихаревъ. Записки. 28.
24. Арнольдъ. Воспом., 26.
25. Фюзи. Воспомин. Пантеонъ. 1850, I, 10.
26. Арнольдъ. Восп., 22. Драм. Вѣстникъ. 1808 г., I, 132.
27. См. СПБургскія и Московскія Вѣдомости 1812 и друг. годовъ.
28. Е. Карновичъ. Роговая музыка въ Россіи. Др. и Нов. Рос. 1880, VIII.
29. Фюзи. Воспоминанія. Реп. 1850; I, 5; 15.
30. Моск. Вѣд. 1815, № 19. об. № 48.

31. Фюзи. Воспомин. Реп. 1850, I, 5; 15.

32. Изъ архива кн. Нелединскаго-Мелецкаго. Хроника недавней стар[illegible] стр. 118.

33. Н. Финдейзенъ. Еж. Имп. Театр. 96 — 97, пр. I. Біогр. М. И. Глинк[illegible]

34. Грибоѣдовская Москва. Вѣст. Европы. 1874, № 8, стр. 579.

35. Моск. Вѣд. 1811. Января 11.

36. I. 259.

37. Аглая. 1810, апрѣль, стр. 68.

38. Хрон. недавн. старины, стр. 119, 120.

39. Очевидно опечатка и надо читать — Bursay.

40. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 1095.

41. В. Погожевъ. Опытъ краткаго историч. обзора организац[illegible] Имп[illegible] скихъ театровъ, стр. 214.

42. Пантеонъ. 1840, I, 78.

43. Вигель. Воспоминанія. II, 92, 48.

44. Пантеонъ. 1840, I. 78.

45. Р. Зотовъ. Театральн. воспоминанія, 36.

46. Записки С. Жихарева. М. 1890, стр. 284.

47. Жихаревъ, тамъ же, стр. 29, 225, 379.

48. Русскіе портреты XVIII и XIX в., изд. Вел. Кн. Николая Миха[illegible] т. I, № 119.

49. П. Араповъ. Лѣтопись рус. театра. 171. Изъ журнала А. В. Карат[illegible] Рус. Стар. 1880, октябрь. Р. Зотовъ. Театральн. воспомин., 36.

50. Драмат. Вѣстникъ. 1808 г., I, 38.

51. Рус. портреты, тамъ же.

52. Зотовъ. Театр. воспом., 36.

53. Вигель. III, 155.

54. Ѳ. Булгаринъ, тамъ же, стр. 80.

55. Погожевъ. Опытъ краткаго историч. обзора Организаціи Им[illegible] ровъ, стр. 269.

56. Театр. воспомин., 26.

57. Вигель. V. 35.

58. Записки П. А. Каратыгина. СПБ. 1880, стр. 49.

59. Общ. Арх. М. И. Дв., оп. 97/1257, № 1257.

60. Вигель. II. 48.

61. A. Domergne. La Russie pendant les Guerres de l'Empire. [illegible]

62. Вл. Зотовъ. Культурная Исторія Дирекціи. Ист. Вѣст[illegible] 671 и M-lle Georges par E. Mirecourt. P. 1856, p. 59.

63. Тамъ же.

64. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 746.

65. Тамъ же.

66. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 599.

67. Р. Зотовъ. И мои театр. восп. Репертуаръ. 1840, II

68. Погожевъ. Опытъ краткаго обзора организаціи, стр. [illegible]

69. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 1259.

70. См. прекрасную біографію Шаховского, составленн[illegible] Имп. театр. 1894 — 1895.

71. Р. Зотовъ. Кн. А. А. Шаховской. Реп. и Пант. 1846. 5, стр. 39.

72. Жихаревъ. Воспомин. Стараго театрала. Отеч. Зап. 1854. XI. 129.

73. Воспом. III. 126.

74. Ярцевъ. тамъ же. II. стр. 23.

75. Соч. Изд. 1886 г. IV. 146.

76. Тамъ же. стр. 146.

77. Драм. Вѣстникъ 1808 г. I. 145. До настоящаго времени никто изъ біографовъ Шаховского этой сатирой не пользовался.

78. Жихаревъ. Записки. 429. 441.

79. Лисовскій. Русс. Періодич. печать. I. 12.

80. См. Л. Майкова Батюшковъ, его жизнь и сочиненія.

81. Зотовъ. Кн. А. А. Шаховской. Реп. 1846. III. 8. 15.

82. Жихаревъ. Восп. Стар. Театрала.

83. Ярцевъ. Біогр. Шаховского. Еж. Имп. Театр. 1894 — 95. I. 128.

84. Зотовъ. Біографія Кн. А. А. Шаховского. Реп. 1846. III. 8. 15.

85. Репертуаръ. 1840. I, 90.

86. Жихаревъ. Записки. 265 — 275.

87. Жихаревъ. Записки. 265 — 275.

88. Собр. соч. кн. П. А. Вяземскаго. I. 43.

89. Жихаревъ. Записки. 437.

90. Рус. Арх. 1866. 765.

91. Воен. Письма, писан. Г. М. Писаревымъ. М. 1817. II, 333.

92. Р. Зотовъ. Біографія Шаховского, Реп. 1846. 4, стр. 22.

93. III. стр. 144.

94. Р. Зотовъ. Театр. Восп. 1860 г.

95. Я. Г. Брянскій, біографія. Пантеонъ. 1853. IX, 39.

96. Зап. П. Каратыгина. 117.

97. Погожевъ. Опытъ кратк. ист. обзора Организаціи Имп. т., 260.

98. Р. Зотовъ. Біографія кн. Шаховского. Реп. 1846, стр. 14.

99. Интересно, что опытъ Шаховского нашелъ себѣ примѣненіе въ нашемъ театрѣ ровно черезъ сто лѣтъ въ организаціи Н. А. Котляревскимъ спектаклей для молодежи въ Михайловскомъ театрѣ.

100. Др. В. II. 89.

101. Ж. Др. III. 221.

102. Др. В. II. 133.

103. Др. В. II. 57.

104. Др. В. II. 62. 77.

105. Ж. Др. I. 297.

106. Др. В. I. 61. 78. 97. 129. 137. II. 11.

107. Др. В. II. 39. 41. 44.

108. Ж. Др. II. 272.

109. Др. В. II. 105.

110. Ж. Др. I. 81.

111. Ж. Др. I. 204.

112. Ж. Др. III. 216.

113. Др. В. IV, 3.

114. Реп. и Пант. 1842 г. V. 16 — 25.

115. Gaiff. Le Drame en France en XVIII s.
116. См. Записки С. Н. Глинки.
117. Восном. стараго театрала. 37.
118. Жихаревъ. Воспом. стараго театрала. Отеч. Зап. 18..
119. Воспоминанія А. М. Каратыгиной. Рус. Вѣст. 1881
120. Сиротининъ. Біографія Семеновой. Ист. Вѣст. 18.. IX
121. Жихаревъ. Восп. ст. театрала. Отеч. Зап. 1854
122. Араповъ. Лѣтопись рус. т. 179, 191.
123. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 111.
124. Р. Зотовъ. Воспоминанія, стр. 40, 82.
125. » И мои театр. восп. Реп. 1840, II, 36.
126. » Біогр. Шаховского. Реп. 1846. IV, 12.
127. Вѣст. Евр. 1811 г. V. Январь.
128. Араповъ. Лѣтопись рус. т. 179, 191.
129. Сиротининъ. Ист. В. 1886, IX.
130. Жихаревъ. Восп. ст. театр. Отеч. Зап. 1854.
131. Аглая. 1810, № 12, стр. 31.
132. Ж. Др. 1811 г. I, 211.
133. Аглая, тамъ же. Смотри также Ж. Др. 1811 г. I, 83,
134. Жихаревъ. Восп. стар. театрала. Отеч. Зап. 1854.
135. Тамъ же.
136. Ж. Др. 1811, I, 254.
137. Біогр. Жоржъ смотри: E. Mirecourt «M-lle Georges» Le roman de M-lle Georges; Военскій. Актриса Жоржъ въ Р 1901. X. В. Зотовъ. Культурная исторія Директоріи. Ист. В. 18
138. Вяземскій. Соч. VIII, 254.
139. Тамъ же.
140. Mémoires inédits de M-lle George par P. Cheramy. P. 1
141. Вигель. Воспом. III, 120.
142. Общ. Архивъ М. И. Дв. 99/2123, № 83.
143. Др. Вѣст. 1808, II, 193.
144. Соч. III. 73 (изд. 1886 г.).
145. Вѣст. Евр. 1809. XLVIII, 78, 156.
146. Аглая. 1810. Январь. 57.
147. Др. Вѣсти, 1808. III. 9.
148. Улей. 1812. ч. IV. 77.
149. Др. В. 1808. III. 60.
150. Др. Вѣст. 1808 г. III. 83.
151. Аксаковъ. Сочиненія. Изд. 1886 г. III, 90.
152. В. Евр. 1809. XLVIII. 156, 247.
153. Аксаковъ. Соч. изд. 1886 г. III. 90, 91, 92.
154. Др. В. 1808 г. III, 68.
155. Лѣт. р. т. 186.
156. Журн. Др. 1811. II. 158.
157. В. Евр. 1811 г. VII, май.
158. Вел. Кн. Николай Михаиловичъ. Имп. Елисавета
159. Mirecourt. 54, 56.



160. Mirecourt и Глушковскій. Пребываніе въ Москвѣ M-lle Жоржъ Лит. Библіотека. 1867. февраль. 346.
161. Глушковскій.
162. П. А. Вяземскій. Собр. соч. VIII. 253.
163. Журн. Др. 1811. I. 249.
164. Вел. кн. Николай Михаиловичъ. Имп. Елис. Алексѣевна. II. 412.
165. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121 № 234. 748.
166. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121 № 205.
167. Глушковскій. Тамъ же.
168. Др. В. 1808. II. 193.
169. Др. В. 1808. III. 57, 69.
170. См. Рус. Стар. 1872, VI; Ист. В., 1886, IX.
171. Общ. Арх. М. И. Д. 99/2123, № 83.
172. Араповъ. Лѣт. р. т. и П. А. Каратыгинъ. Записки. 108.
173. И. Публ. Библ. Рук. Отд. Q XIV, 17. Т.
174. Жихаревъ. Восп. ст. театр. Отеч. Зап. 1854, стр. 95 и 104.
175. Жихаревъ. Записки, 25.
176. Жихаревъ. Восп. ст. театр.
177. Аксаковъ. Собр. соч. 1886, III, 76.
178. Горбуновъ. Собр. соч.; біогр. Плавильщикова.
179. П. А. Каратыгинъ. Записки, 110.
180. Ѳ. Булгаринъ. Театр. восп. Пантеонъ. 1840, I.
181. Жихаревъ. Записки, 399.
182. Аксаковъ. Собр. соч., III, 105.
183. Реп. 1840, VII. 25.
184. Цвѣтникъ. 1809, III, 409.
185. Прим. автора: Дарованіе Поэта и Актрисы.
186. Др. В. 1808, I. 183.
187. Аксаковъ. III. 105.
188. Аксаковъ. III. 105.
189. Др. В., 1808. II. 103.
190 Аксаковъ.
191. Восп. ст. театр.
192. Аксаковъ. Соч., изд. 1886. III, 87. 77.
193. Гнѣдичъ. Собр. соч., изд. 1903. Біогр. Виленкина. XXV.
194. Восп. ст. театр.
195. Глушковскій. Лит. Библ. 1867, II, 354.
196. Аксаковъ. Соч. изд. 1886, III, 87, 77.
197. Цвѣтникъ. 1809, II. 142.
198. Вставка изъ Арапова. Лѣт. р. т., 192.
199. Аглая. 1812. мартъ, 46.
200. Хрон. недавн. старины, 121.
201. Ист. В. 1886, IX, 488.
202. В. Евр. 1812, XI, 328.
203. Аксаковъ. III, 78.
204. Цвѣтникъ 1809, IV. 237.
205. СПБ. Вѣстникъ. 1812, II. 330.

206. Цвѣтникъ 1810, VII, 422.

207. 1811 г. I, 92 и 246.

208. Аглая. 1812, январь, стр. 73.

209. Араповъ. Лѣт. р. т., 212.

210. Реп. и Пант. 1843, кн. 7. П. Горчаковъ. Восп. о М[illegible] представленiяхъ въ 1811 г.

211. Аглая. 1810, ноябрь, 43.

212. В. Евр. 1812, XI, 61.

213. Журн. Др. 1811, I, 301.

214. Ж. Др. 1811, III, 299.

215. Восп. Московича объ актрисѣ Жоржъ. М. М. Реп. [illegible]

216. Письмо о переводѣ и представленiи трагедiи: Ифиген[illegible] 1815.

217. С. Аксаковъ. Соч. изд. 1886, III, 78.

218. Бiогр. свѣдѣнiя о немъ см. Ѳ. Булгаринъ. Восп., ч. II [illegible] Собр. соч., изд. 1886 г., III, 78. Жихаревъ. Записки и восп. стар. [illegible] 1854. И. Горбуновъ. Собр. соч. изд. Маркса, II, Д. К—въ. [illegible] Р. Зотовъ. Реп. 1842, V., Театр. восп. Зотова, Ѳ. Булгарина и [illegible] Пант. 1840, а также и всѣ современ. ему журналы СПБ.-га и М[illegible].

219. Аглая. 1810, XI, 48.

220. Реп. 1840, т. 2.

221. С. Н. Глинка. Записки.

222. Зотовъ. Реп. 1840, I, 5.

223. Вѣстн. Евр. 1811 г., LIX, (сентябрь).

224. Журн. Др. 1811 г., III, 142.

225. Аглая. 1810, XI, 55.

226. Жихаревъ. Восп. ст. т. От. Зап. 1854. XI, 51.

227. A. Domergue. La Russie pendant les Guerres de l'Emp[illegible]

228. Жихаревъ. Записки, 331.

229. Зотовъ. И мои воспоминанiя, I, 5. Реп. 1840.

230. Аглая. 1810, XI, 61.

231. Вѣстн. Евр. 1811, LX, (ноябрь).

232. Жихаревъ. Записки, 302. П. А. Каратыгинъ. Записки. [illegible] театр. восп. Реп. I. 1840. Булгаринъ, Театр. восп. Пант. 1840.

233. Аглая. 1810, XII, 31.

234. Жих. Зап., 54, 96.

235. Жих. Зап., 54, 96.

236. Ж. Др. 1811 г., I, 212.

237. Цвѣтникъ. 1810, № 8 стр. 309.

238. 1811 г. LXVI, (мартъ).

239. В. Евр. 1811 г. LIX. (сентябрь). См. также Журн. [illegible] стр. 215 и 304.

240. Записки Жихарева. Изд. 1891 г., стр. 96.

241. Тамъ же, стр. 383.

242. Аглая. 1810, II, 51.

243. Оночнинъ. Театральн. старина, 35.

244. О. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 300.

245. О. А. М. И. Дв. 97/2121. № 581.
246. Дѣло использовано Опочининымъ.
247. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121. № 1147.
248. Жихаревъ. Восп. стар. театрала. 24. От. Зап. 1854. 97.
249. Булгаринъ. Театральныя воспоминанія. Пантеонъ. 1840.
250. A. Domergue. La Russie pendant les guerre de L'Empire I. 173.
251. Жихаревъ. Восп. ст. театрала. От. Зап. 1854. IX. II. 109.
252. Реп. 1841, № 10. Восп. объ актрисѣ Жоржъ. 36.
253. Сѣв. Пчела. 1840, № 210.
254. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121. № 1162.
255. Еж. Имп. Т. 1896—1897.
256. О Кавосѣ смотри также: Рус. Стар. 1895. апрѣль. статья Кавосъ-Дегтеревой. Реп. 1840. Р. Зотовъ. Біографія Кавоса. II, и II мои воспоминанія. I. Чешихинъ. Ист. рус. оп., Сѣв. Пч. 1840, № 210. Некрологъ.
257. Зотовъ. И мои воспоминанія. Реп. 1840, I.
258. Восп. III. 130.
259. Зотовъ. И мои восп. Реп. 1840, I, 7.
260. Сѣровъ. См. Чешихинъ. Ист. рус. оп., стр. 90.
261. Зотовъ. Біографія Кавоса. Реп. 1840, II.
262. Сѣровъ. См. Чешихина.
263. Сѣровъ. См. Чешихина.
264. Ежегодн. Имп. т.
265. Еж. Имп. театр. стр. 23.
266. Зап. П. А. Каратыгина, стр. 66.
267. Еж. Имп. т.
268. Восп. II. 48.
269. Др. Вѣсти. 1808 г., III, 65.
270. Вигель. III. 131.
271. Зотовъ. И мои воспом. Реп. 1840, I, 8.
272. 1811 г., II. 155.
273. Вигель. III. 131.
274. Вигель. III. 131.
275. Тамъ же.
276. Зап. III. 131.
277. Жихаревъ. Записки, 394.
278. Опочининъ. Театр. старина, 98.
279. Ж. Др. 1811. II, 256 и III. 302.
280. Зап. II. 53.
281. И мои восп. Реп. I, 8.
282. Журн. Др. 1811, I. 302.
283. Зотовъ. И мои восп. Реп. 1840, I, 8.
284. Біогр. данныя и характеристику дѣятельности Дидло см. Театр. восп. Ѳ. Булгарина. (Пант. 1840), И мои театр. восп. Р. Зотова. (Реп. 1840, I), Н. Мундтъ. Біогр. Дидло. (Реп. 1840), Воспом. Глушковскаго. (Реп. и Пант. 1851, IV), Записки Жихарева, Въ память L-лѣтія Гольца. А. П. СПБ. 1872, П. Каратыгинъ. Записки и др.
285. Сѣв. Пчела. 1828, № 47.

286. Отеч. Зап. 1849, т. LXIII.
287. Др. Вѣстн. 1808, I, 47.
288. Театр. восп., 25.
289. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 1007.
290. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 638.
291. О Дюпорѣ. См. П. Араповъ. Лѣт. рус. т., стр. 187. Др. Вѣстн. 1808, III, 70, Зотовъ. И мои театр. восп. Реп. 1840, I, 15, Пантеонъ, 1840, II, 121, Реп. и Пант. 1851, IV, 21, Лит. библ. 1867, II, 346 и др.
292. Восп. Глушковскаго. Реп. 1851, IV, 20.
293. Др. Вѣстн. 1808. тамъ же.
294. Лѣт. рус. т., стр. 187.
295. Н. Мундтъ. Біогр. Даниловой. Пант. 1840, I, 121.
296. Вѣстн. Евр., LXIII. 1812 г., стр. 176.
297. Араповъ. Лѣт. р. т., 188.
298. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 226.
299. Реп. 1840, I. И мои восп., 15.
300. Реп. 1840, I. Біогр. Дидло, 5.
301. Вѣстн. Евр. тамъ же.
302. Вѣстн. Евр. 1811, мартъ, стр. 189.
303. Цвѣтникъ. 1810, январь, стр. 122.
304. В. Евр., 1811, LI, стр. 124.
305. Реп. 1842, кн. IV, стр. 9. Н. М. (-ундтъ).
306. Записки, 236.
307. Восп. о Дидло. Реп. 1851, IV, 19.
308. В. Евр., 1812, LXIII, стр. 241.
309. Пант. и Реп. 1851, № 4.
310. Тамъ же № 8.
311. Тамъ же № 12.
312. Рукопись о ней см. Опочининъ. Рус. т., его начало и развитіе, гл. XXII, стр. II.
313. Литерат. библ. 1867, II, 346.
314. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 782.
315. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 1259.
316. Театр. воспом. Спб. 1860.
317. Опочининъ. Театр. старина, стр. 95.
318. См. Записки П. А. Каратыгина и Театр. стар. Опочинина.
319. Записки И. С. Журкевича. Рус. Стар. 1875, XIII, 567.
320. Путешествіе въ Кіевъ въ 1817 году, стр. 7.
321. Моск. Вѣд. 1815, № 90.
322. Вигель. Воспоминанія, II, 68.
323. Вигель. Восп., тамъ же.
324. Вигель. II, 68, IV, 41.
325. Гацисскій. Нижегородскій театръ, 15.
326. Журн. Путеш. въ Нижній 1813 г., стр. 91.
327. Журн. Пут. въ Нижній 1813 г., стр. 29.
328. Путешествие въ Одессу и Кіевъ 1810 года, стр. 31.
329. М. В. 1815, № 101.

330. С. Аксаковъ. Восп. Университетъ.
331. Кн. И. М. Долгорукій. Путешествіе въ Одессу и Кіевъ. 1810 г., стр. 55, 87. 97.
332. Квитка (Основьяненко). Исторія театра въ Харьковѣ. Собр. соч., IV, 511.
333. Реп. 1841, II, Сѣв. Почта. 1813. № 12.
334. Хроника недавней старины.
335. Баронъ Н. Дризенъ. Любит. театръ. стр. 265.
336. Ворон. Листокъ. 1867. № 58.
337. Труды общ. люб. рос. слов., ч. XII. М. 1818. 90—91.
338. М. В. 1813. № 83.
339. Сѣв. Почта. 1813. № 97.
340. Кн. И. М. Долгорукій. Путеш. въ Одессу и Кіевъ. стр. 262.
341. Кн. И. М. Долгорукій. Путеш. въ Одессу и Кіевъ. стр. 153.
342. Сѣв. Почта. 1814. № 23.
343. Сѣв. Почта. 1814. № 80.
344. Сѣв. Почта. 1814. № 18. 29. 41.
345. Подробности о Моск. театрѣ см. Погожевъ. Столѣтіе организаціи Моск. m.
346. Н. Полевой. Мои воспоминанія о рус. театрѣ. Реп. 1840. кн. 2.
347. Вѣстн. Евр. 1812. LXIV. стр. 230.
348. Полевой. Тамъ же.
349. Воен. письма, писанныя ген.-маіор. Писаревымъ. М. 1817. II. 333.
350. Ф. Кони. И. А. Дмитревскій. Пантеонъ. 1840. кн. 3.
351. Изъ собр. В. Я. Адарюкова.
352. Воен. письма, писанныя ген.-маіор. Писаревымъ. М. 1817. II. 333.
353. Зотовъ. Реп. 1840. кн. 4.
354. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, № 1151.
355. Моск. Вѣд. 1812 г.
356. Опочининъ. Русскій театръ, его начало и развитіе. Спб. 1888. XXII. Мои воспоминанія. Рукопись А. П. Глушковскаго, хранящаяся въ Архивѣ Кн. П. П. Вяземскаго.
357. О. Арх. М. И. Дв. Тамъ же.
358. Капище моего сердца, стр. 263.
359. Зап. П. А. Каратыгина, стр. 12.
360. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121. 1016.
361. Рус. Вѣстн. 1842. № 1.
362. Погожевъ. Столѣтіе организ. Моск. т., стр. 178.
363. Общ. А. М. И. Дв. 97/2121, № 1265.
364. Подробности см. Погожевъ. Столѣтіе организаціи Моск. Имп. т.
365. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, №№ 903 и 929.
366. Armand Domergue. La Russie pendant les Guerres de L'Empire. P. 1835.
367. Общ. Арх. М. И. Дв. 97/2121, №№ 1062 и 1137.
368. Пантеонъ. 1850. I.
369. О. А. М. И. Дв. 97/2121, №№ 579 и 1039.
370. О. А. М. И. Дв. 97/2121. № 582.
371. Ж. Др. 1811, I. 70.
372. La Russie pendant etc., I.
373. Зотовъ. И мои восп. Реп. 1840, I.

374. Изъ журнала А. В. Каратыгина. Рус. стар. 1880, X.
375. Зотовъ. Театр. восп., 34.
376. A. Domergue. Тамъ же. См. также кн. Долгорукій путеш. въ Нижній. I, 255.
377. Общ. Арх. М. И. Дв. оп. 97/2121, №№ 1062, 113.
378. Le Figaro. 1889, № 47. Дневникъ Театрала. 1889, № 77.
379. Реп., 1850, I.
380. Н. Гончаровъ. Реп. и Пант. 1843, кн. 7.
381. Восп. Л. Фюзи. Реп. и Пант. 1850, I.
382. Горбуновъ. II, 359.
383. Пант. 1840. I.
384. Дневн. Театрала. 1889, № 7 и Горбуновъ, тамъ же.
385. Фюзи. Восп.
386. Кони. Театръ въ Москвѣ при Наполеонѣ. Пант. 1840.
387. Кони. Тамъ же.
388. Библ. Зап. 1859, № 9, столб. 268.
389. Domergue. Тамъ же. II, 96.
390. Fusil. L'Incendie de Moscou.
391. Дневн. Театрала. 1889, № 7.
392. Кони. Тамъ же.
393. Domergue etc.
394. Кони. Тамъ же.
395. Опис. Отеч. войны Михайловскаго-Данилевскаго. 1839, III, 170 и Двѣнадцатый годъ. Восп. Кн. А. А. Шаховского. Р. Арх. 1886, № 11, стр. 377.
396. Domergue.
397. Горбуновъ. Кони.
398. Incendie de Moscou.
399. Fusil. Incendie de Moscou.
400. Fusil. Incendie de Moscou.
401. Domergue.
402. Кони. См. Коленкура Les desastres de la retraite de Moscou.
403. Бар. Н. Дризенъ. Матеріалы къ исторіи рус. театра, 265.

СПЕКТАКЛЬ	КРЕСЛА
N ~~138~~ 140	N 237
1811.	Въ 10 ряду съ правой стороны.

Театральный билетъ 1811 года,
изъ собр. фойэ артистовъ Александринскаго театра.

ОГЛАВЛЕНІЕ.